



UNSAM
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



Doctorado en Antropología Social

**Prácticas de imagen, prácticas espacio-temporales
e identificaciones sociales.
Una etnografía en el barrio de La Boca.**

Ana Clara Fabaron

Tesis de Doctorado presentada a la Carrera de Antropología Social, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Doctor en Antropología Social.

VOLÚMEN 1/2

Director: Dr. Alejandro Grimson

Co-directora: Dra. María Carman

**Buenos Aires
2013**

Fabaron, Ana Clara

Prácticas de imagen, prácticas espacio-temporales e identificaciones sociales. Una etnografía en el barrio de la Boca / Ana Clara Fabaron; director Alejandro Grimson; co-directora María Carman. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín, 2013. - 408 p., 2v., il.

Tesis (Doctorado en Antropología Social),
Universidad Nacional de San Martín,
Instituto de Altos Estudios Sociales, 2013.

1. Prácticas de imagen. 2. Prácticas espacio-temporales.
3. Identificaciones. 4. Paisaje. 5. Imaginar. 6. Habitar – Tesis.
- I. Grimson, Alejandro (Director) / Carman, María (Co-Directora).
- II. Universidad Nacional de San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales. III. Doctorado.

RESUMEN

Ana Clara Fabaron

Director: Dr. Alejandro Grimson / Co-Directora: Dra. María Carman

Resumen de la Tesis de Doctorado presentada al Doctorado en Antropología Social, Instituto de Altos Estudios Sociales, de la Universidad Nacional de San Martín - UNSAM, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Doctor en Antropología Social.

El objetivo de esta tesis es estudiar las vinculaciones entre prácticas de imagen, prácticas espacio-temporales y dinámicas de identificaciones sociales, a partir de un estudio de caso. La tesis se pregunta, desde un enfoque etnográfico, por los modos en que actuales habitantes de La Boca así como otras personas que circulan a diario o tienen intereses allí operan con imágenes (cómo las producen y/o usan e interpretan) y practican el espacio, en sus interacciones con otras personas y con los paisajes urbanos. Más específicamente, el estudio aborda las prácticas de imagen en relación con modos (diferenciados y desiguales) de imaginar y de habitar, así como con disputas por los usos y sentidos de los espacios, en un barrio de la zona sur de la Ciudad de Buenos Aires, donde confluyen déficits habitacionales junto a procesos de reconversión urbana. Definimos como “prácticas de imagen” a los procesos (sociales, culturales, afectivos y políticos) que involucran la producción, circulación y/o interpretación de imágenes materializadas en distintas superficies urbanas, así como en otros objetos. La investigación se sustenta en un trabajo de campo de tipo etnográfico, en una presencia prolongada en el ámbito escogido, así como en las relaciones sociales construidas con diversos interlocutores. El estudio en terreno se complementó con la consulta de numerosas fuentes secundarias. Los resultados se estructuran en una introducción, siete capítulos y las conclusiones. Cada uno de los capítulos está acompañado por una selección de fotografías a partir de un registro realizado a lo largo del trabajo de campo, que se presenta como un complemento del texto. A través de este recorrido, el análisis procura reponer una polifonía de voces con la intención de mostrar que la construcción de los paisajes de La Boca abarca tanto la ciudad planificada como las prácticas urbanas y los sentidos de lugar sedimentados que están por fuera de esa planificación. La tesis propone que las prácticas de imagen tienen múltiples motivaciones, sentidos y efectos posibles, que deben analizarse tomando en consideración las relaciones sociales implicadas en ellas, así como los vínculos con otras representaciones, prácticas urbanas y sentidos de lugar sedimentados. Es la conjunción de prácticas de imagen, junto a otras prácticas urbanas como las demarcaciones espacio-temporales y sociales, la que conforma la dinámica de construcción de los paisajes y define la impronta específica de este espacio barrial. Las variadas y desiguales perspectivas de habitantes, usuarios cotidianos y otras personas que tienen intereses allí ponen en juego propósitos superpuestos sobre los mismos espacios así como órdenes urbanos, moralidades y estéticas diferenciados. En las ambigüedades, tensiones y negociaciones entre los intereses vinculados a una comercialización del barrio y los intereses vinculados al

habitar, las diferentes dimensiones del paisaje están entrelazadas entre sí. Los paisajes culturales orientados al consumo, en los cuales resulta privilegiada una dimensión visual, forman parte simultáneamente de los paisajes urbanos cotidianos de los habitantes y usuarios de La Boca, vinculados a una experiencia que involucra sentidos, sentimientos y emociones.

Palabras clave

Prácticas de imagen - Prácticas espacio-temporales - Identificaciones - Paisaje - Imaginar - Habitar

Buenos Aires

_____/_____

ABSTRACT

Ana Clara Fabaron

Director: Dr. Alejandro Grimson / Co-Directora: Dra. María Carman

Abstract de la Tesis de Doctorado presentada al Doctorado en Antropología Social, Instituto de Altos Estudios Sociales, de la Universidad Nacional de San Martín - UNSAM, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Doctor en Antropología Social.

This thesis aims to study the links between image practices, spatio-temporal practices and social identification dynamics, through a case study. Through an ethnographic approach, the thesis examines the ways in which current dwellers of the neighborhood of La Boca, as well as other daily passersby or people that have interests in the neighborhood operate with images (how they produce and/or use and interpret them) and practice space in their interactions with other people and with urban landscapes. More specifically, the study approaches image practices in relation to (differentiated and unequal) ways of imagining and inhabiting as well as conflicts over uses and meanings of spaces, in a neighborhood in the southern area of the city of Buenos Aires, where housing insufficiency coexists with urban reconversion processes. “Image practices” are defined as (social, cultural, affective and political) processes that involve the production, circulation and/or interpretation of images materialized on different urban surfaces, as well as on other objects. The research is grounded in ethnographic fieldwork, which involved long-term participation in the selected area as well as the construction of social relationships with diverse participants. Field research was supplemented with the analysis of numerous secondary sources. Results are structured in an introduction, seven chapters and conclusions. Each chapter is accompanied with a selection of photos from a record constructed throughout fieldwork, that is presented in addition to text. Through this work, the analysis aims to reestablish a polyphony of voices with the purpose of showing that the construction of landscapes in La Boca comprises both the planned city as well as urban practices and settled senses of place that escape planning. The thesis suggests that image practices have multiple possible motivations, meanings and effects that must be examined while taking into account social relations involved in them, as well as links to other representations, urban practices and settled senses of place. The conjunction of image practices with other urban practices such as spatio-temporal and social demarcations constitutes the dynamic of landscapes construction and defines the specific imprint of this neighborhood. The diverse and unequal perspectives of inhabitants, daily users and others who have interests there put into play superimposed purposes regarding the same spaces, as well as differentiated urban orders, moralities and aesthetics. In the ambiguities, tensions and negotiations linked to a commercialization of the neighborhood and the interests related to the act of inhabiting, different dimensions of landscape are interweaved. Cultural landscapes oriented toward consumption, in which a visual dimension is

avored, are simultaneously part of the daily urban landscapes of La Boca's dwellers and users, linked to an experience that involves meanings, feelings and emotions.

Key Words

Image practices - Spatio-temporal practices - Identifications - Landscape - Imagining
- Inhabiting.

Buenos Aires

_____/_____

A Juan, Antonella, Lucas y Sharon

Agradecimientos

La finalización de una tesis doctoral constituye un hito significativo en un proceso de formación y trabajo que continua. Me siento muy agradecida a todas las personas e instituciones que acompañaron de distintas maneras este camino.

Mi agradecimiento a Alejandro Grimson incluye su rol como director de esta tesis. También quiero agradecerle su orientación profesional más allá de la tesis, y su consideración para convocarme a participar en proyectos de investigación y espacios de trabajo, que en conjunto contribuyeron de manera muy importante a mi formación. Como director, agradezco su guía desde los primeros esbozos de esta investigación, su claridad conceptual, sus lecturas y comentarios críticos, su estímulo y libertad para ampliar el diálogo e intercambio con otros colegas y espacios.

Quiero expresar también mi agradecimiento a María Carman. Como co-directora, María ha sido una guía entusiasta y comprometida en múltiples aspectos de este proceso. En estos años, he contado con sus lecturas agudas, sus aportes bibliográficos, su invitación constante a continuar mejorando. Me ha regalado además el plus de sus precisas recomendaciones de escritura. Y la posibilidad de participación en proyectos que me han nutrido como investigadora.

Mi reconocimiento a Claudia Briones, quien fue mi directora de tesis de maestría, y siempre me alentó a continuar mis estudios.

En lo material, esta tesis contó con el financiamiento de una Beca doctoral de la Universidad Nacional de San Martín. El Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín es el lugar donde desarrollé mi trabajo y en el cual encontré además un ámbito riquísimo de diálogo, aprendizaje y crecimiento.

Estoy muy agradecida al programa de Doctorado de Antropología Social, y a sus excelentes profesores. En los seminarios y en los talleres de discusión de proyecto, trabajo de campo y escritura fui avanzando en la elaboración de las ideas, en diálogo con los aportes de profesores y compañeros. Claudia Fonseca y Guillermo Wilde hicieron importantes sugerencias como evaluadores del proyecto de tesis. Gracias a Luis Ferreira, por su paciente asesoramiento como coordinador del Doctorado. Agradezco también a mis compañeros de cohorte en distintas etapas: Guillermo Davenia, Carina Balladares, Inés Mancini, Romina Malagamba, Santiago Sburlatti, Rodolfo Iuliano, Iván Galvani, Gastón Kneeteman, Mariana Caviglia y Laura Benas. Quiero sumar a Annelise Guterrez, estudiante del doctorado de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, con quien intercambiamos bibliografía y comentarios, y que me acompañó en varias oportunidades en mi trabajo de campo durante su estancia en Buenos Aires.

Como parte del programa de Doctorado, tuve también la oportunidad de realizar un intercambio en 2010, en el “Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro”. Allí conté con el asesoramiento académico de Federico Neiburg. También fueron un gran aporte a mi formación las clases del Seminario de Doctorado dictado por

Mariza Peirano, al cual tuve la posibilidad de asistir. Con Julia Pinheiro y Romina Malagamba compartimos la experiencia del intercambio en esa ciudad. Gracias a Antonadia Borges por la lectura crítica de mis avances y los aportes bibliográficos. Junto a Nadine Borges, Julia Borges y Marcelo Rosa fueron anfitriones en la casa donde me hospedé, y en la cual compartimos churrascos, brigadeiros y charlas en la terraza. A Susana de Matos Viegas por las sugerencias bibliográficas. A Fernanda Figurelli y Nicolas Viotti por las recomendaciones y la compañía que me ayudaron a hacer más grato aún ese tiempo.

En el marco del IDAES, mi formación y los avances de esta tesis se beneficiaron también en la participación en proyectos de investigación, la asistencia a seminarios, conferencias y espacios de debate con investigadores, profesores y estudiantes. En los comienzos de la investigación recibí valiosas recomendaciones de Rossana Reguillo y de Arlene Dávila. Quiero agradecer además a los integrantes del Programa sobre “Procesos de legitimación de la desigualdad social”, en el cual participé. En el Ciclo de Discusiones de Becarios pude presentar un capítulo y recibir interesantes comentarios.

He tenido la oportunidad de recibir un estímulo permanente y de aprender mucho junto a Silvina Merenson y Máximo Badaró, con quienes compartimos la tarea como docentes de Introducción a la Antropología, en la Licenciatura de Antropología del IDAES-UNSAM. Silvina ha leído atentamente avances de esta tesis y realizado productivos aportes.

Agradezco también las sugerencias y el aprendizaje en el trabajo junto a Axel Lazzari.

Conté además con múltiples recomendaciones, aportes bibliográficos y el aliento afectuoso de distintas colegas. Recuerdo las sugerencias de Sergio Caggiano, Ramiro Segura, María Graciela Rodríguez, Silvia Hirsch, Gabriel Noel, Ana Castellani, entre otros también importantes.

Como estudiante del doctorado y en mi desempeño en distintas tareas quiero agradecer la buena disposición de todo el personal del IDAES. Particularmente, en los espacios de trabajo compartidos con Laura Spiatta, Mariano López Hermida y Carol Baldeon.

Durante el proceso de escritura de la tesis de este último año, compartimos oficina en el Campus e intercambiamos consejos y ansiedades de tesis con Leandro Lopez, Mariana Alvarez y Pablo Figueiro.

Mis compañeros del equipo de investigación que dirige María Carman (en sucesivos proyectos UBACyT y en el área “Antropología, ciudad y naturaleza” del Instituto Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires) han sido un sosten invaluable. En alegres y fructíferas reuniones, y por internet, mantenemos un intercambio constante y nos acompañamos en las diferentes etapas de formación e investigación en que cada uno se encuentra. Muchísimas gracias a María, y a Paula Yacovino, Vanina Lekerman, Belén Demoy, Débora Swistun, Romina Olejarczyk, Nela Gallardo, Mariana Gómez Schettini, Marina Wertheimer, Khalil Esteban, Pablo Vitale, Elsa Broclain y Natalia Jauri. A Mercedes Pico quiero agradecerle también su cuidadosa traducción del abstract de esta tesis. En el último año, la incorporación como equipo a la red Contested_Cities es una oportunidad de continuar ampliando las posibilidades de intercambio con investigadores de otras universidades de Latinoamérica y Europa. Gracias a Michael Janoschka, Sara Gonzalez y al equipo de Contested Cities.

Gracias también a Mara Bartolomé, con quien compartimos espacios de formación, sugerencias y la amistad desde la Maestría. Y a Mirta Amati, directora de un proyecto UBACyT en el cual participé.

Muchas gracias a Osvaldo Tesser (Chonchi), que me brindó jugosas anécdotas y libros sobre la vida de Quinquela Martín.

A Gabriela Salomone, quien también me ayudó a atravesar y concluir este proceso.

Hubiera sido muy difícil sostener la tensión sin el espacio de las prácticas de yoga, con el que cuento desde hace ya muchos años: gracias a Alejandro Comotti, Silvia Cusinato, Rocío Toyos y a mis compañeros.

A los amigos que ya nombré y que forman parte de los agradecimientos “académicos”, me resulta imprescindible sumar a mis amigas de la vida, que están siempre. Muchas gracias a Susa, Denise, Andrea. A Itatí, Isabel, Celina y Paula que me alentaron a la distancia. Y a Eugenia, siempre atenta a mis avances.

Un gran agradecimiento a mis padres, por la vida y por acompañar mis elecciones. A mi mamá, de quien aprendí la perseverancia, que me fue tan necesaria en este tiempo. A mi papá, que me transmitió la curiosidad y el entusiasmo por conocer siempre un poco más.

A mi hermana María Laura, con quien continuamos creciendo en las distintas etapas de la vida, y a Jorge.

A Francisco y Felipe que me alegran la vida solo por ser. Y más recientemente, a Martina y su gracia. Ellos me inspiran a apostar al mañana.

A Sergio, por el amor. Y en relación a esta tesis, gracias por la paciencia, por la compañía en La Boca en distintas oportunidades, y por las fotografías, algunas de las cuales forman parte de este trabajo.

En La Boca, mis queridos amigos Iris y Federico me introdujeron en los primeros contactos. Muchas gracias a ellos.

Quiero mencionar y agradecer a Sabrina Carlini y Andras Calamandrei, del Istituto Cooperazione Economica Internazionale en Buenos Aires.

Y especialmente, me siento profundamente agradecida a las personas con las cuales participé en múltiples actividades, o que consulté y entrevisté en La Boca, a quienes no puedo mencionar por sus nombres para resguardar su identidad. En unos pocos casos también, a quienes entrevisté en bares en otros barrios de la ciudad. A quienes ocupan diferentes roles en instituciones y organizaciones sociales barriales, que me facilitaron materiales e informaciones valiosas. Y a las mujeres, hombres, jóvenes, niñas y niños que me brindaron su tiempo y me explicaron tantas cosas. Esta tesis está dedicada simbólicamente a algunos de los niños, niñas y jóvenes que compartieron conmigo sus sueños, frustraciones y creatividad en tardes de merienda, pinturas, fotografías y recorridos por las calles de La Boca.

Índice

VOLÚMEN 1

Introducción	13
1. Sobre la estrategia metodológica	17
2. Imaginar y habitar la ciudad	24
3. Las imágenes como prácticas	26
4. Sobre arte y artista	31
5. Sobre la cuestión del gusto, la estética y lo popular	32
6. Sobre cultura, identificaciones sociales y desigualdad	33
7. El itinerario a recorrer	35
Capítulo 1. La Boca: sus relaciones con otros barrios y con la ciudad	39
1.1. La Boca: ubicación y límites jurisdiccionales	40
1.2. Al sur de Buenos Aires	41
1.3. Al norte de la Isla Maciel	46
1.4. Al lado de Puerto Madero	50
Capítulo 2. Imágenes y palabras en la producción de una <i>historia</i>	54
2.1. Sobre orígenes y migraciones	55
2.2. La construcción de una comunidad diferenciada	63
2.2.1. EL AISLAMIENTO TERRITORIAL INICIAL	63
2.2.2. UN IDEAL DE TRABAJO Y PROGRESO	64
2.2.3. UNA FUERTE TRAMA ASOCIATIVA	65
2.2.4. UN ÉNFASIS EN LAS PRÁCTICAS EN COMÚN	66
2.3. Una tradición de simbolizaciones del barrio	68
2.3.1. EL RIACHUELO	70
2.3.2. EL ANTIGUO PUENTE TRANSBORDADOR (Y EL NUEVO PUENTE NICOLÁS AVELLANEDA)	72
2.3.3. EL CONVENTILLO	76
2.3.4. LOS ARTISTAS, LOS PINTORES Y EL PAISAJE DE LA BOCA	80
2.3.5. LA REPÚBLICA DE LA BOCA	86
2.3.6. CAMINITO Y LA PRODUCCIÓN DE UN PAISAJE MULTICOLOR	88
2.3.7. FÚTBOL Y AZUL Y ORO	93
2.3.8. LAS MURGAS Y EL CARNAVAL	101
2.3.9. TANGO	102
2.4. Recapitulando	102
Capítulo 3. Entre la <i>degradación</i>, la <i>recuperación</i> y la <i>renovación</i> urbana ..	105
3.1. Los datos censales recientes	106
3.2. Los que “ <i>son del barrio</i> ” y los que “ <i>no son del barrio</i> ”	109
3.3. Las políticas de reconversión urbana de La Boca	115
3.3.1. CONCEPTUALIZACIONES LOCALES	115

3.3.2. LA BOCA COMO “ÁREA PROBLEMA” EN LA AGENDA POLÍTICA	120
3.3.3. PRINCIPALES PROGRAMAS, PROYECTOS, DOCUMENTOS Y OBRAS	122
3.4. La escenificación del barrio turístico: entre la búsqueda	
de autenticidad y la introducción de nuevas estéticas	124
3.4.1. ANTES Y DESPUÉS DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA DEFENSA COSTERA	126
3.4.2. LA TRAMA MULTICOLOR: LA PALETA QUINQUELIANA COMO ATRIBUTO	
PATRIMONIALIZABLE	127
3.4.3. LA CONSOLIDACIÓN DE LA TRAMA AZUL Y ORO EN EL CONSUMO CULTURAL	
DE LA BOCA	132
3.4.4. UNA CONJUNCIÓN DE SIGNOS LOCALES Y GLOBALES	136
3.4.5. MURALES, GRAFFITIS Y OTRAS MARCAS VISUALES	139
3.4.6. LA MUSEIFICACIÓN DEL BARRIO	141
3.4.7. EL DISTRITO DE LAS ARTES: ¿UN NUEVO PROYECTO PARA SECTORES	
MEDIOS Y ALTOS?	144
3.4.8. SÍNTESIS DE LAS PRINCIPALES TENDENCIAS	146
3.5. Paisajes urbanos cotidianos y paisajes culturales	147
3.6. Prácticas urbanas y segregación socio-espacial	150
Capítulo 4. Turismo y barrio: zonas, fronteras, sociabilidades	155
4.1. Espacio, lugar, territorialidades	156
4.2. Zonas y fronteras: un recorrido por el barrio	157
4.2.1. CATALINAS SUR	163
4.2.2. CASA AMARILLA	165
4.2.3. EL BAJO	169
4.2.4. EL CENTRO	171
4.2.5. LA RIBERA, LA VUELTA DE ROCHA Y CAMINITO	179
4.2.6. BARRIO CHINO	180
4.3. Los mapas y temporalidades del turismo (y de la inseguridad)	185
4.3.1. PROGRESIVOS ENSANCHAMIENTOS DEL BARRIO TURÍSTICO	187
4.3.2. LAS FRONTERAS ENTRE <i>TURISMO</i> Y <i>BARRIO</i>	192
4.4. Otros mapas y temporalidades	198
4.4.1. LAS NOCHES	198
4.4.2. TIEMPOS EXTRAORDINARIOS: DÍAS DE PARTIDO, ELECCIONES Y EVENTOS ESPECIALES	
202	
4.5. Recapitulando	205

VOLÚMEN 2

Capítulo 5. Cuerpos, paisajes urbanos cotidianos y alteridades	207
5.1. Usos de la calle y formas de identificación-alterización	208
5.1.1. LOS JÓVENES BAJO SOSPECHA	210
5.1.2. JÓVENES: IDENTIFICACIONES Y ALTERIZACIONES TERRITORIALIZADAS	212
5.1.3. CUANDO LOS “OTROS” SON LOS <i>TURISTAS</i>	223
5.1.4. “¡Y TODOS EN LA CALLE!”	226

5.2. Casas, veredas, calles	229
5.2.1. UNA TARDE EN LO DE MÓNICA	231
5.3. Sobre el espacio público urbano	243
5.4. Recapitulando	246
Capítulo 6. Prácticas de imagen diferenciadas en torno al barrio como identificación	248
6.1. <i>La entrada a La Boca</i>	249
6.1.1. EL MONUMENTO AL GENERAL SAN MARTÍN	251
6.1.2. LA PLAZOLETA DE LA FANTASÍA Y EL TRABAJO BOQUENSE	253
6.1.3. EL MURAL ESCENOGRÁFICO	256
6.1.4. PUBLICIDADES GLOBALES Y MARCAS VISUALES LOCALES	264
6.1.5. LA VISIBILIDAD DE LA <i>HISTORIA</i> OFICIAL Y SUS DIFERENTES ACENTUACIONES	266
6.2. <i>El Playón</i>	271
6.2.1. MURGAS, FÚTBOL, <i>AZUL Y ORO</i> EN LOS MUROS Y EN LOS CUERPOS	278
6.2.2. “ <i>ESTE LUGAR FUE SIEMPRE DEL BARRIO</i> ”	283
6.3. El ex Banco de Italia	292
6.3.1. LAS MARCAS VISUALES DE LA MUERTE	292
6.4. El mural como materialización de un ideal comunitario y participativo ...	301
6.5. Recapitulando	306
Capítulo 7. Prácticas de imagen en las disputas por los usos de los espacios y los sentidos de lugar	309
7.1. El eje Garibaldi - Vespucio	309
7.2. Garibaldi ¿ <i>Pasaje o Paseo</i> ?	311
7.2.1. <i>BARRIO BONITO</i> : FÚTBOL, COLOR LOCAL Y CONSUMO GLOBAL	316
7.2.2. LA MEMORIALIZACIÓN DE LOS DESAPARECIDOS: ENTRE LA MEMORIA BARRIAL Y EL ATRACTIVO TURÍSTICO	320
7.2.3. EL SANTUARIO AL GAUCHITO GIL Y A SAN LA MUERTE: UN LUGAR DE DEVOCIÓN Y ENCUENTRO	329
7.2.4. ARTE URBANO PARA LA <i>RECUPERACIÓN</i> DE UN ESPACIO <i>DEGRADADO</i>	333
7.3. <i>Vespucio</i> en la construcción relacional de sentidos de lugar	349
7.3.1. <i>VIVIFICANDO MUROS, ACTIVANDO EL BARRIO</i>	350
7.4. Otras disputas por los espacios y por el derecho a ser productores culturales	359
7.5. Recapitulando	365
Conclusiones	370
1. Las tensiones entre los paisajes urbanos cotidianos y los paisajes culturales	373
2. Demarcaciones espacio-temporales y sociales	375
3. Prácticas de imagen y agencia en tiempos del color como plusvalor	383
Referencias	391

Introducción

El objetivo de esta tesis es estudiar las vinculaciones entre prácticas de imagen, prácticas espacio-temporales y dinámicas de identificaciones sociales, en el barrio de La Boca de la Ciudad de Buenos Aires.

Las personas producen, usan e interpretan imágenes en sus interacciones con otras personas y con su entorno. Estas prácticas adquieren particularidades propias en diferentes contextos sociales y culturales. Inscripciones en las piedras, pinturas, carteles, objetos, variadas formas de marcar visualmente el espacio circunscriben territorios y fronteras, organizan recorridos y usos, construyen y visibilizan identificaciones sociales, marcan lugares para la memoria, conmemoran festividades, expresan sentimientos y emociones.

En las ciudades contemporáneas, el espacio público urbano está en permanente mutación, en tanto resultado de la negociación y disputa de sentidos entre múltiples actores. En ellas, las imágenes y la visualidad tienen un rol central en los procesos que involucran la imaginación social, en los usos de los espacios y en las dinámicas de las identificaciones sociales.

Esta tesis estudia, desde un enfoque etnográfico, los modos en que actuales habitantes de La Boca así como otras personas que circulan a diario o tienen intereses allí operan con imágenes (cómo las producen y/o usan e interpretan) y practican el espacio, en sus interacciones con otras personas y con los paisajes urbanos. Más específicamente, el estudio aborda estas **prácticas de imagen** en relación con modos (diferenciados y desiguales) de imaginar y de habitar, así como con disputas por los usos y sentidos de los espacios, en un barrio de la zona sur de la Ciudad de Buenos Aires, donde confluyen déficits habitacionales junto a procesos de reconversión urbana.

La Boca es un lugar estratégico para analizar estas dinámicas. En primer lugar, el barrio congrega a personas de diversas pertenencias culturales y sociales, en un espacio social que atraviesa importantes transformaciones en los últimos quince años. Estas transformaciones socioespaciales, en el marco de un fuerte crecimiento turístico, involucran: (des)inversiones y políticas estatales, emprendimientos inmobiliarios y culturales privados, acciones de recuperación de inmuebles

patrimoniales, iniciativas de renovación de áreas consideradas degradadas, demoliciones de edificaciones, cierres y aperturas de locales comerciales, incendios, desalojos, desplazamientos y asentamientos de personas. En segundo lugar, La Boca tiene una tradición de simbolizaciones del barrio con un énfasis en una dimensión visual. Dicha tradición fue construida socialmente en las primeras décadas del siglo XX, por lo tanto preexiste a los procesos de reconversión urbana, y ha sedimentado en el presente. En tercer lugar, esta porción de Buenos Aires es particularmente interesante para analizar las relaciones entre las diferentes escalas que atraviesan a las ciudades contemporáneas: barrial, metropolitana, nacional y global. El aislamiento físico inicial de La Boca respecto del resto de la ciudad contribuyó a la construcción de un barrio con cierta autonomía y particularidades propias. Paralelamente, junto a una tendencia al localismo, debemos considerar a los habitantes de La Boca como personas que más allá de su propia movilidad por la ciudad y por otros lugares, o a través de Internet y medios masivos, están en el barrio en contacto frecuente con personas provenientes de otros lugares y países. Si en los comienzos, estas interacciones estaban vinculadas al puerto, en la actualidad los intercambios se dan principalmente en relación al turismo y al fútbol. Es en diálogo con estos contactos, interacciones y signos provenientes de contextos más amplios que se producen y reproducen prácticas de imagen que subrayan una pertenencia barrial.

Los estudios que abordan procesos conceptualizados como de “reconversión urbana”, “recualificación urbana” o “*gentrification*” han enfatizado el uso estratégico de las imágenes apuntando a un aumento del valor del suelo, a atraer a consumidores de sectores medios y altos o a posicionar la ciudad en un contexto global. Por cierto, varios especialistas en cuestiones urbanas destacan la relación entre una estetización de las ciudades contemporáneas y un modelo exclusivo de ciudad, subrayando la implementación de un “embellecimiento estratégico” que responde a una nueva demanda de cuestiones como belleza, seguridad, variedad (Améndola, 2000); la búsqueda de una imagen arquitectónica fuerte y positiva que apunta a una reconversión empresarial de las ciudades (Fiori Arantes, 2000); la artistización de las políticas urbanas (Delgado, 2008); o cambios hacia un paisaje que se sustenta en motivos de consumo visual (Zukin, 1996). Estas investigaciones, en cambio, tienden a invisibilizar o subvalorar las producciones visuales que no están orientadas a esos objetivos.

Por otra parte, desde el campo de los estudios culturales, de la comunicación, de la sociología de la cultura y de la historia del arte, numerosos estudios han analizado la cultura visual en diferentes contextos urbanos; subrayando la potencialidad de los usos estéticos para dar visibilidad pública a diversas problemáticas; la convergencia entre política y estética; la relación entre producciones visuales e identificaciones sociales, así como entre imágenes y espacio (Chmielewska, 2007; Wells, 2007; Westerman, 2000; Bentes, 2004; entre otros).

Desde la antropología, varias investigaciones han focalizado en una dimensión visual de la vida social y constituyen una guía para este trabajo (Le Wita, 1994; Vila, 1996; Dávila, 2001 y 2004; Schneider, 2006; Lagrou, 2007; Fabian, 1996 y 1998; entre otros). Sin embargo, la productividad de las imágenes para el análisis social ha sido poco abordada aún desde una perspectiva etnográfica.

Particularmente, en Argentina, estudios recientes iluminan aspectos vinculados a una cultura visual local, analizando formas de “leer la ciudad” a través de graffitis, pintadas y otras intervenciones en la Ciudad de Buenos Aires (Kozak, 2004); marcas territoriales y su vinculación con las luchas por la memoria del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina (Jelin y Langland, 2003); nuevas articulaciones entre arte y política (Longoni, 2005; Vazquez, 2008); las mutaciones en la vida urbana de una “ciudad vista” y registrada desde la mirada de la autora (Sarlo, 2009); o las intersecciones entre etnicidad, género y “raza” a partir de repertorios visuales en publicaciones y archivos fotográficos (Caggiano, 2009).

Paralelamente, investigaciones sociológicas y antropológicas focalizadas en el Área Metropolitana de Buenos Aires han enfatizado el lugar de la cultura en las disputas en torno al espacio público, señalando la relevancia que adquieren los imaginarios y representaciones en las prácticas ciudadanas. Desde este enfoque, diferentes trabajos han mostrado relaciones entre paisaje y procesos de segregación / fragmentación, componentes autoritarios en las políticas urbanas que llevan a imponer ciertas concepciones de la belleza, así como procesos de estetización de la ciudad (Carman, 2006; Girola, 2008; Lacarrieu, 2005; entre otros).

Finalmente, La Boca es un lugar donde se han realizado estudios antropológicos y sociológicos en torno a cuestiones vinculadas a procesos de renovación urbana, vivienda, luchas por la apropiación del espacio, espacialización de la cultura, organizaciones sociales, turismo e inundaciones (Lacarrieu, 1993 y 2007; Herzer *et. al.*, 1999, 2005, 2007, 2008a, 2008b; Guano, 2003; Suárez, 1993;

Gómez Schettini, 2009; Jauri, 2010; Gómez, 2005); estudios desde la historia cultural (Devoto, 1989; Silvestri, 2003); historizaciones y crónicas del barrio (Bucich, 1998; Clementi, 2000; Pugliese, 1978; Muñoz, 1971; Pelegrino y Rodríguez Ponzio, 2005; Boero, 2010; Carrión, 2008); así como numerosos artículos periodísticos sobre turismo, transformaciones espaciales, expresiones artísticas, organizaciones sociales, multiculturalidad, fútbol, inseguridad, delito, violencia y deterioro urbano.

No obstante, en el ámbito local carecemos de estudios que analicen etnográficamente procesos de producción, circulación e interpretación de imágenes materializadas en superficies urbanas y sus relaciones con las tensiones entre modos diferenciados de imaginar y habitar la ciudad, de usar y significar sus espacios, así como con procesos de identificación-alterización social.

Este estudio se propone avanzar en esta dirección, para complejizar desde un enfoque orientado a las prácticas urbanas, el análisis de una dimensión visual en sus vinculaciones con los usos del espacio y las dinámicas de identificaciones sociales entre habitantes, usuarios cotidianos y otras personas que tienen intereses en el barrio de La Boca.

Mi intención es explorar y poner en diálogo los modos en que diversos actores operan con imágenes en La Boca, tomando en cuenta tanto los usos estratégicos orientados a una reconversión de inmuebles o áreas del barrio orientados prioritariamente a un consumo turístico como también los “otros” usos. Este objetivo no implica idealizar, presentar una visión romántica que no considere la desigualdad o contraponer de un modo nítido estos “otros” modos de operar con imágenes que mayormente son subalternos, sino procurar reponer su complejidad. Estoy particularmente interesada en los usos de las imágenes y sus vinculaciones con dinámicas de identificación/alterización social, disputas por la apropiación de los espacios y por los sentidos de lugar predominantes, formas de segregación socio-espacial.

Mi hipótesis es que actores que tienen posiciones desiguales dentro de la trama de relaciones de poder en La Boca operan con imágenes y participan en la construcción de los paisajes del barrio con múltiples propósitos. Parto del supuesto de que las imágenes materializadas en superficies urbanas no tienen sentidos y efectos unívocos que puedan ser fijados *a priori* por los **productores de imagen** (artistas callejeros, muralistas, grafiteros, entre otros) o **promotores de imagen**

(habitantes involucrados con los sentidos del barrio, planificadores urbanos y otros expertos). Sus sentidos tampoco pueden comprenderse en forma aislada a partir de un análisis puramente simbólico de lo que las imágenes representan o significan. Propondré que las prácticas que involucran la producción, circulación o interpretación de marcas visuales del espacio tienen múltiples motivaciones, sentidos y efectos posibles que deben analizarse tomando en consideración las relaciones sociales implicadas en ellas así como los vínculos con otras representaciones, prácticas urbanas y sentidos de lugar sedimentados.

A continuación, presento los principales puntos de partida epistemológicos, teóricos y metodológicos que guiarán mi análisis. En esta Introducción, me detendré en una problematización de algunos conceptos teóricos que considero centrales para comenzar una discusión. A lo largo de los capítulos, iré abordando otros conceptos teóricos y decisiones metodológicas, así como ampliando y complejizando los que aquí presento, poniéndolos en relación con las cuestiones que analiza cada uno de ellos.

1. Sobre la estrategia metodológica

En términos generales, mi aproximación a los problemas que aborda esta tesis está basada en enfoques relacionales; en una atención en la heterogeneidad de los procesos sociales, la historicidad y las relaciones de poder; y en un énfasis en las prácticas de la vida cotidiana.

Para poder concretar mi propósito de investigación, realicé un trabajo de campo de tipo etnográfico buscando reconstruir los puntos de vista de los actores y vincularlos con el problema de investigación así como con la teoría especializada sobre el tema, desde perspectivas provenientes de la antropología, en diálogo con aportes de otras ciencias sociales. El enfoque cualitativo se sustenta en una presencia prolongada en el ámbito escogido, así como en las relaciones sociales construidas con diversos interlocutores, lo que me permitió captar usos y sentidos recurrentes, así como singularidades, puntos de vista diferenciados, intereses contrapuestos, perspectivas encontradas (Ortner, 2005).

Definé como unidad de estudio al barrio de La Boca de la Ciudad de Buenos Aires, entendido no como un lugar antropológico clásico, coherente y cerrado, sino

incorporando en el análisis las vinculaciones de este espacio social con barrios vecinos, con la ciudad en su conjunto, así como con un contexto nacional y global. Mi aproximación no intenta dar cuenta de una totalidad del barrio, ni desde su espacialidad material y simbólica ni desde lo social -lo que por otra parte no es posible-, sino poner en relación modos diferenciados de imaginar y habitar La Boca focalizando el análisis en ciertos espacios de interacción social claves.

Mi trabajo en terreno abarca desde mediados de 2008 hasta fines de 2011, con períodos de diferente intensidad. Desde entonces, sin embargo, realicé algunas visitas espaciadas a lo largo de 2012 motivadas por esta investigación. Como habitante de la Ciudad de Buenos Aires, esta posibilidad estuvo facilitada, a la vez que dificultó mi decisión de “cerrar el campo”: una inauguración, alguna entrevista más para realizar, un evento extraordinario como un incendio, o simplemente el llamado de alguno de mis interlocutores en La Boca, me volvían a conectar una vez más con la vivencia de “estar ahí”. Además, entre marzo y junio de 2010, un Programa de Intercambio entre universidades de Argentina (IDAES-UNSAM) y Brasil (Museu Nacional-UFRJ) me permitió vivir esos meses en la ciudad de Rio de Janeiro. Considero esa experiencia sumamente fértil por muchos motivos. En relación al trabajo de campo, me facilitó construir un distanciamiento (tanto en un sentido físico literal como analítico), así como una dimensión comparativa, que contribuyó a complejizar mis preguntas. Presento a lo largo de la tesis algunas de las reflexiones surgidas de esa vivencia.

El trabajo de campo se orientó principalmente a quienes habitan La Boca, pero también a quienes son usuarios cotidianos del barrio o tienen intereses allí. Ante la imposibilidad de abarcar a todos estos actores, opté por focalizar, en primer lugar, en actores que están involucrados de modo más directo en los procesos de producción e interpretación de significaciones sobre el barrio: integrantes de instituciones y organizaciones sociales barriales; productores de imagen materializadas en distintas superficies urbanas (*muralistas, grafiteros, artistas callejeros, marcadores*);¹ comerciantes. Complementariamente, desde una preocupación por los desiguales accesos a habitar la ciudad busqué estudiar a quienes

¹ A lo largo de este trabajo, utilizo la itálica para referirme a las nociones o categorías nativas, entendiendo por ello tanto las de los habitantes de La Boca con los que interactué como aquellas utilizadas por usuarios cotidianos o personas que tienen intereses en el barrio como funcionarios estatales, planificadores urbanos, emprendedores culturales, entre otros.

desde lugares menos visibles participan en la construcción de los paisajes urbanos, lo que permite tomar en cuenta los variados usos y apropiaciones de los espacios, los intersticios, los espacio-tiempos liminares, quienes habitan allí provisoriamente. Así, procuré contactar a habitantes con tiempos de residencia, situaciones laborales, características de vivienda, edades y nacionalidades variadas, apuntando a dar cuenta de diferentes modos de imaginar y de habitar el barrio, buscando establecer comparaciones entre ellos. Tomé en cuenta también a otros actores relevantes que impulsan políticas o estrategias de resignificación de La Boca como funcionarios estatales, emprendedores culturales, o integrantes de fundaciones y otras organizaciones con intereses en el barrio. Mi investigación privilegió interactuar en una amplia variedad de situaciones y con diversos interlocutores, antes que un seguimiento sostenido de un número reducido de interlocutores clave. Partiendo desde esta premisa, establecí algunas relaciones más estables y de mayor confianza. Así también, frecuenté algunos ámbitos con mayor regularidad, involucrándome en la participación sostenida en algunas de las tareas vinculadas a esos espacios. Además, muchos encuentros y conversaciones informales producidos en espacios de la calle aportaron información valiosa, aún cuando constituyeran una ocasión única y no tuviera posibilidad de recontactarlos (véase Arantes, 2000: 128). Para preservar la identidad de mis interlocutores, utilicé el recurso de los nombres ficticios. En las citas de fuentes secundarias, o en los casos de entrevistas a productores de murales u otras obras visuales cuyos autores han sido difundidos públicamente opté por mantener los nombres originales.

Si la antropología clásica estableció como regla la convivencia entre los nativos durante un tiempo prolongado en un ámbito distante geográficamente del lugar de residencia del investigador, hace tiempo que la disciplina incorporó a la propia sociedad entre sus intereses. Del mismo modo, se han multiplicado los espacios y procesos sociales susceptibles de ser abordados etnográficamente. En palabras de DaMatta (1999), si “transformar lo exótico en familiar” era el movimiento que primaba en el primer momento; “transformar lo familiar en exótico” es la tarea que resalta en el segundo momento. Pero en ambos casos, es necesaria “una vivencia de los dos dominios por un mismo sujeto dispuesto a interceptarlos y situarlos” (*Ídem*: 174).

En mi caso, llevé a cabo el trabajo empírico mediante visitas al barrio prolongadas a lo largo del tiempo. Para llegar a La Boca, utilicé el transporte público

(ómnibus y subte), gran parte de las veces durante una hora de viaje desde y hacia mi lugar de residencia en la misma ciudad, en el barrio de Palermo.

En mi mirada sobre Buenos Aires, sobre sus paisajes y sus formas de habitarla primó el extrañamiento, el asombro, la curiosidad, durante mi infancia y adolescencia. Aunque visité la ciudad con regularidad desde chica, comencé a residir allí a mis 18 años, proveniente de una localidad situada a 200 km. de distancia en la provincia de Buenos Aires. Desde entonces, ese entorno empezó a formar parte de mi cotidianeidad: fui familiarizándome con imágenes, sonidos, olores, así como con formas de significación y acción compartidas o en disputa, que fueron conformando mi experiencia de habitar en ella. Tal vez sea por esas circunstancias, que una vivencia del doble movimiento de descotidianizar lo familiar y familiarizar lo extraño forma parte de mi vínculo con Buenos Aires y las prácticas en este espacio social desde hace años, más allá de mi tarea como etnógrafa.

Cuando comencé este estudio, había frecuentado La Boca muchas veces, pero conocía el barrio sólo en parte. Mis primeras visitas con el objetivo de realizar allí mi investigación empírica estuvieron permeadas por algunos sentidos comunes asociados en el imaginario porteño a este espacio social: barrio de inmigrantes, popular, turístico, vinculado al arte y al fútbol, marginal, con fama de peligroso. Al mismo tiempo, encontré rápidamente cierta familiaridad en algunas prácticas que me remitían a mi experiencia de vida en un pueblo: el conocimiento entre los vecinos, una configuración de la sociabilidad que hace que las mismas personas participen de varias instituciones del barrio al mismo tiempo, una disposición a conversar de los comerciantes. Contaba también con lecturas sobre parte de la bibliografía escrita sobre la Ciudad de Buenos Aires y el barrio de La Boca, así como con la experiencia del trabajo de campo realizado en el barrio de Mataderos, para mi tesis de maestría en Antropología Social.

La investigación siguió una estrategia dinámica y en constante reformulación, producto de un diálogo entre la teoría y la empiria, lo que me permitió ir afinando y complejizando las preguntas. En el trabajo de campo utilicé distintas estrategias metodológicas: observación-participación, charlas informales, entrevistas en profundidad y otras más focalizadas, entrevistas en profundidad con fotografías. Fui realizando también a lo largo del tiempo un registro fotográfico con el objetivo de documentar diferentes espacios y las prácticas en ellos, así como las sucesivas transformaciones materiales de algunos de ellos.

Mis primeros contactos en el barrio fueron algunas personas que yo conocía y vivían allí, y otras a las que accedí a través de conocidos o que mis primeros interlocutores a su vez me recomendaron contactar, a partir de lo que entendían que eran mis intereses de investigación. La red se fue ampliando bastante rápidamente, en parte a través del conocido sistema bola de nieve, pero también por mi frecuentación de diferentes espacios de interacción. En el camino fueron quedando también, ante la imposibilidad de abarcarlas a todas, muchas de las propuestas de mis interlocutores de participar en eventos barriales o contactarme con personas que me recomendaban para entrevistar.

Paralelamente, recorrí las calles del barrio en distintos horarios, en días de semana y fines de semana, sola o acompañada por habitantes del barrio. En estos recorridos atendí especialmente a algunas cuestiones:

1) Las prácticas espacio-temporales. A lo largo del trabajo de campo tuve muchas oportunidades de realizar recorridos por las calles de diferentes zonas del barrio acompañando a algunos habitantes en sus actividades cotidianas, en recorridos que ellos sugerían para llegar hasta algún lugar en particular o durante la realización de algún evento o actividad compartida. Esas ocasiones, sumadas a numerosas charlas informales y a las entrevistas me permitieron ir accediendo a modos recurrentes y diferenciados de percibir los paisajes urbanos, distinciones entre zonas y horarios, formas de nominación, fronteras.

2) Espacios de interacción clave. A medida que avanzó la investigación fui detectando algunos espacios de interacción que considero clave en relación con disputas por los usos y sentidos del espacio público urbano, y en los cuales focalicé mi atención: la entrada a La Boca; la Avenida Brown; el eje que abarca las calles Garibaldi (desde la cancha de Boca) y Vespucio; la ribera; la calle Olavarría, entre Brown y Garibaldi; el playón ubicado a la vuelta de Caminito; la Plaza Matheu.

3) Una dimensión material de lo visual. La observación y registro de “impresiones visuales” -siguiendo a Le Witta (1994: 18)-, me permitió tomar en cuenta usos de los materiales y del color, formas de marcar visualmente el espacio, superposiciones, motivos, estilos, así como los marcos espacio temporales y otras referencias contextuales significativas.

Participé también en numerosos eventos y actividades organizados por diferentes instituciones y organizaciones sociales del barrio, tanto en espacios interiores (como las sedes de instituciones barriales, comedores sociales, bares y

otros) como en el espacio público urbano (calles, plazas, la ribera, la vía, otros). Cito sólo algunos a modo de ejemplo: acompañé los ensayos de una murga² barrial y de algunas de sus presentaciones en el barrio; participé de reuniones organizadas por distintas instituciones barriales para discutir problemáticas de alcance local; participé del festejo del Día del Niño en la calle organizado por un comedor social; participé de la Inauguración del 3° Festival Internacional de Títeres con un desfile por las calles del barrio y la participación de varias organizaciones sociales; acompañé el proceso de pintura de un mural participativo en una plazoleta con la convocatoria a vecinos del barrio organizada por una institución barrial tradicional; participé de celebraciones y festejos organizados por diferentes instituciones barriales en conmemoración del *Aniversario de La Boca*; acompañé a otra murga barrial en sus presentaciones en distintos corsos de la Ciudad de Buenos Aires. La participación en estos eventos me permitió ir reconstruyendo la trama social y los marcos interpretativos de mis interlocutores.

Además, entre los meses de agosto a diciembre de 2009, participé con una frecuencia semanal de un taller de fotografías para jóvenes del barrio, impulsado por una organización no gubernamental (en adelante ONG). Esos encuentros alternaban salidas con recorridos por las calles del barrio para tomar fotografías (en los cuales realicé gran parte de mi registro fotográfico) y sesiones de taller con análisis y debate del material obtenido, coordinados por un profesor. Asimismo, entre los meses de marzo y agosto de 2011, participé con una frecuencia semanal de un taller de plástica para niños y adolescentes en un merendero social. Ambas experiencias resultaron sumamente ricas en torno a los modos de percibir, imaginar y habitar de estos jóvenes, adolescentes, niñas y niños.

Como complemento de la observación-participación y de las numerosas conversaciones informales, realicé entrevistas cualitativas en profundidad, concertadas con anterioridad y utilizando en casi todos los casos un grabador como medio de registro. La mayoría de estas entrevistas fueron a hombres y mujeres adultos habitantes de La Boca, con diversos grados de involucramiento en instituciones u organizaciones sociales del barrio. Realicé las entrevistas en los lugares que ellos sugirieron: en varios casos en sus propias viviendas; en otros en

² *Murga* es una de las principales formas de nominación de las agrupaciones carnavalescas porteñas.

bares; o en espacios vinculados a sus actividades laborales como talleres, comercios, un museo o una sala de ensayos. En un momento más avanzado de la investigación, utilicé -en una segunda parte de las entrevistas- una selección de entre 8 y 10 fotografías de lugares clave, escogidas del registro fotográfico antes mencionado. Esta estrategia no es novedosa, aunque ha sido poco utilizada aún. Algunos antecedentes que puedo mencionar en esa dirección son el trabajo de Jelin y Vila (1987) sobre sectores populares urbanos en Buenos Aires; el estudio de Vila (1996) sobre identidades en la frontera entre México y Estados Unidos; o una investigación realizada por García Canclini, Castellanos y Mantecón sobre la formación de imaginarios en la Ciudad de México (1996). La fotografía ofrece “escenas o instantes discontinuos” con las que los usuarios de la ciudad pueden construir “relatos múltiples” (García Canclini, 2010: 112 y 136). Aunque en mi caso, no implementé esta estrategia de modo sistemático sino más bien experimental, los diversos relatos que produjeron mis entrevistados contribuyeron a reconstruir y contrastar sentidos de lugar diferenciados, así como construcciones de nosotros-otros. En algunos casos, las fotografías actuaron también permitiendo a los entrevistados evocar una memoria personal vinculada a la emoción y el afecto, que no aparecía en la primera parte de la entrevista.

El trabajo de campo etnográfico se complementó con la consulta de numerosas fuentes secundarias: material periodístico de medios nacionales y locales; datos estadísticos sobre indicadores socioeconómicos; documentos oficiales; sitios web; redes sociales; producciones literarias, visuales y musicales. Este material permitió poner en contexto los datos obtenidos a partir del trabajo de campo y enmarcarlos en procesos históricos culturales, sociales y políticos más amplios.

En este apartado mi objetivo fue intentar reconstruir algunos aspectos del contexto de mi trabajo de campo y presentar las principales estrategias metodológicas utilizadas. Explicito otros pormenores de la investigación empírica en los sucesivos capítulos.

2. Imaginar y habitar la ciudad

Como uno de los puntos de partida, abordo la relación entre las formas espaciales y las prácticas sociales como relaciones dinámicas e interdependientes. Algunos autores permiten pensar teóricamente esta relación. Bourdieu (2002) parte de una crítica de las nociones esencialistas de los lugares para proponer pensarlos a partir de un análisis de las relaciones entre las estructuras del espacio social y las del espacio físico, que se coconstituyen y derivan de las luchas por la apropiación del espacio. Si este autor nos llama la atención sobre los “efectos de lugar”, De Certeau (2000) permite pensar las relaciones entre el espacio definido y pensado (la ciudad) y el practicado y transformado (la práctica urbana), poniendo el acento en la cotidianeidad y en las prácticas espacio-temporales.³ Mi propósito es orientar el análisis dentro de esa “ambigüedad constitutiva” (Gorelik, 1998) de la ciudad, tomando en cuenta sus mutuos condicionamientos.

La interdependencia entre las formas espaciales y las prácticas sociales nos remite a su vez a las tensiones entre los modos de imaginar y habitar la ciudad. Como sugiere García Canclini (2010: 90-91), además de la experiencia física de la ciudad es preciso considerar lo que imaginamos, las suposiciones sobre lo que vemos, sobre los otros, sobre las zonas que desconocemos.

El rol de la imaginación y de la creatividad ha sido destacado también por autores como De Certeau (2000), Appadurai (1996), Fabian (1996), como parte constitutiva de lo social, como herramientas a través de las cuales es posible construir una posición diferenciada frente a las lógicas hegemónicas y como una dimensión de la vida que no está subordinada a las circunstancias económicas en que se encuentren los sujetos. En tanto práctica social, es importante resaltar el lugar que le otorga Appadurai a la ‘imaginación’ en el contexto de la globalización como “un escenario para la acción” (Appadurai, 1996: 9).

³ De Certeau (2000) denomina “prácticas de espacio” a las experiencias múltiples de los actores en los espacios que habitan. Partiendo de ese enfoque me referiré a ellas como prácticas espacio-temporales, para no perder de vista la dimensión temporal que toda práctica de espacio tiene, cuestión que este autor toma en cuenta. “Hay espacio en cuanto se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades” (*Ídem*: 129).

La imagen, lo imaginado, lo imaginario – estos son términos que nos llevan a lo crítico y nuevo en los procesos culturales globales: *la imaginación como una práctica social* (Ídem: 32).

En los “imaginarios urbanos” (Silva, 2006; García Canclini, 2010) se expresan formas de imaginar y de habitar la ciudad. García Canclini opta por una concepción de lo imaginario que se nutre de fuentes heterogéneas que han elaborado la cuestión del imaginario como un fenómeno socio-cultural.

Lo imaginario remite a un campo de imágenes diferenciadas de lo empíricamente observable. Los imaginarios corresponden a elaboraciones simbólicas de lo que observamos o de lo que nos atemoriza o deseáramos que existiera (García Canclini, 2010: 154).

Conjuntamente con los modos de **imaginar** el barrio, abordaremos el **habitar** “como el proceso de significación, uso y apropiación del entorno que se realiza en el tiempo” (Duhau y Giglia (2008: 22). El habitar refiere a

el conjunto de prácticas y representaciones que permiten al sujeto colocarse dentro de un orden espacio-temporal y al mismo tiempo establecerlo. Es el proceso mediante el cual el sujeto se coloca en el centro de unas coordenadas espacio-temporales, mediante su percepción y su relación con el entorno que lo rodea. Habitar la metrópoli alude por lo tanto al conjunto de prácticas y representaciones que hacen posible y articulan la presencia -más o menos estable, efímera o móvil- de los sujetos en el espacio urbano y de allí su relación con otros sujetos. (Ídem: 24).

Como sostiene Ingold (2000: 208), “el proceso de habitar es fundamentalmente temporal”.⁴

Respecto de las transformaciones socioespaciales en La Boca, importa señalar que, sin duda, la configuración de la sociabilidad está condicionada por el modo en que se van conformando los espacios y los paisajes urbanos, en tanto estos se tornan “referencias de espacio-tiempo para las acciones y experiencias compartidas” (Arantes, 2000: 84). Pero sus habitantes y usuarios no son sujetos pasivos. Mi abordaje considera los desiguales posicionamientos de los actores y las relaciones de poder pero toma en cuenta también la capacidad de agencia, creatividad e imaginación de quienes habitan el barrio desde lugares subalternos. Desde este enfoque, me interesa explorar tanto los vínculos entre los paisajes urbanos y formas de segregación socio-espacial, como las prácticas de habitantes que disputan ciertos usos de los espacios públicos urbanos, distintos de aquellos planificados por urbanistas y otros expertos, así como por los vecinos que tienen mayor poder barrial.

⁴ Mi traducción, como todas las traducciones de textos en idioma extranjero presentes en este trabajo.

Los usos de la noción de “espacio público urbano” en este trabajo, que problematizaremos más adelante, remiten a una espacialidad concreta, material y simbólica, y a las relaciones sociales que lo constituyen. Mi énfasis está puesto en el espacio público urbano en tanto territorio de ejercicio y disputa de poder para imprimir usos y sentidos en torno al barrio, que involucra los trabajos de la imaginación, la experiencia del habitar y las dinámicas de identificaciones sociales.

Por otra parte, como ya postularon hace tiempo autores como García Canclini (1992) o DaMatta (1997), el ingreso a una modernidad plena nunca se dio en las ciudades latinoamericanas. En *Culturas híbridas* (1992), García Canclini propone atender a una “heterogeneidad multitemporal” propia de estos contextos donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo, una articulación compleja de tradiciones y modernidades (diversas, desiguales) (15-23). En nuestro caso, una tensión entre tradición e innovación permea toda la tesis, en relación con los modos de imaginar o significar el barrio y en las prácticas vinculadas al habitar. Como veremos, una **tradición de simbolizaciones del barrio**, construida por artistas y otros habitantes en la primera mitad del siglo XX, es reapropiada por diversos actores que disputan sentidos distintos e incluso contrapuestos sobre este espacio social, aunque recurriendo una y otra vez a un mismo repertorio visual. Paralelamente, así como hay recursividad también hay innovación y usos de repertorios y símbolos provenientes de contextos más amplios. Veamos ahora algunas consideraciones y enfoques teóricos que orientan mi abordaje de las imágenes.

3. Las imágenes como prácticas

Uno de los desafíos que presenta realizar una etnografía en torno a imágenes es poder ir más allá de su referencialidad y de lo que en una lectura puramente simbólica estas representan o significan. Mi aproximación a los paisajes urbanos de La Boca y a las imágenes materializadas es etnográfica, lo cual implica reconstruir los puntos de vista de los actores en relación a ellos. El énfasis del análisis está dirigido a las prácticas (de producir o interpretar imágenes, elegir recorridos del barrio, usar espacios, contar historias) más que a las imágenes en sí mismas. Los murales, graffitis, decoraciones de fachadas, pasacalles y otras formas de marcar

visualmente los espacios urbanos serán estudiados sólo en tanto forman parte de esas prácticas, o en su vinculación con otras prácticas barriales.

Encontré una guía para mi análisis en algunas etnografías (Fabian, 1996; Lagrou, 2007; Dávila, 2004), así como en teorías de la imagen y de los objetos desde una perspectiva antropológica contemporánea (Gell, 1998; Belting, 2007). En ellas, las imágenes en sí mismas no son el objeto de estudio. Se vuelven relevantes en su vinculación con las relaciones sociales y con un contexto más amplio que incluye otras prácticas. Además, estos abordajes toman en consideración la cuestión de la agencia, aunque en cada caso lo hacen de modos diferentes.

En *“Remembering the present”* (1996), Johannes Fabian analiza la obra de Tshibumba, un pintor de una ciudad industrial del sudeste de Zaire, como un aspecto de una búsqueda más amplia, cuyas expresiones incluyen otros medios como música, narración de cuentos y teatro, así como expresiones como vestimenta, arquitectura, deportes, religión. Este enfoque resulta útil para analizar las relaciones sociales en torno a imágenes materializadas en diferentes superficies urbanas y objetos en La Boca. Una de las características de muchas de estas producciones, y esto es parte del argumento que intentaré demostrar, es que no tienen un fin en sí mismo, como se postula en el campo del arte legitimado, sino que están articuladas con otras prácticas y tienen un propósito que va más allá de la imagen en sí. Veremos, por ejemplo, que los integrantes de una murga escriben canciones, construyen trajes, producen músicas y bailes, usan ciertos espacios del barrio, se movilizan en torno a distintas demandas sociales, pintan un mural. Además, como enfatiza Fabian en un siguiente libro (1998), muchos de los mensajes contenidos en estas producciones y performances están compuestos por diferentes medios y géneros. Así, en La Boca encontramos signos visuales provenientes de una tradición de simbolizaciones del barrio reapropiados en murales y en objetos cotidianos, paisajes evocados en canciones, expresiones del habla cotidiana retomadas en un stencil, graffitis pintados con aerosol en una pared del barrio y subidos como imagen digital al muro de facebook. Además, cada una de estas prácticas, en relación con otras prácticas, involucran a ciertos actores sociales y no a otros, van delimitando territorialidades, identificaciones y alterizaciones sociales.

Es por eso que en cada uno de los casos a analizar buscaré establecer conexiones entre las imágenes materializadas con otras prácticas cotidianas y con acontecimientos extraordinarios donde se ritualiza la vida social. Abordo estas

ritualizaciones como performances públicas, distinguibles de un tiempo cotidiano (en tanto eventos marcados como particulares e importantes por los miembros de una sociedad), pero que tienen continuidades con él (Tambiah, 1985: 124-126). En las performances, no sólo se reproduce el mundo social sino que también se lo construye, crea, transforma y resignifica.

Por otra parte, encuentro en el modo en que Els Lagrou analiza las imágenes y las relaciones sociales en torno a ellas, aportes para pensar imágenes en contextos urbanos, como formas de materialización y mediación de relaciones sociales. “*A fluidez da forma*” (2007), una etnografía sobre el poder de las imágenes de crear y destruir las formas entre los kasinawa (habitantes de una pequeña población de Amazonia en el noroeste de Brasil), es especialmente rica en la construcción de una teoría nativa de las imágenes y de la estética. Uno de los aportes centrales del libro es la problematización de nociones que, con diversos énfasis, atravesarán esta tesis: imagen, estética, gusto, percepción, belleza, arte, autoría artística. Lagrou está interesada en una agencia relacional expresada en imágenes (materializadas así como imaginadas), que indican formas intersubjetivas de relacionarse con el entorno y con otras personas (2007: 27).

El énfasis de Lagrou en la agencia de imágenes y objetos se apoya en la teoría propuesta en *Art and agency* (1998) por Alfred Gell, quien influenció fuertemente el debate reciente sobre arte e imágenes en antropología. El trabajo de Gell se inscribe en una discusión más amplia, de crítica a los enfoques representacionistas, o puramente culturalistas, simbólicos y/o esteticistas; así como a las nociones de “arte” y “estética” como disciplinas en singular. Gell se diferencia, tanto de enfoques culturalistas o semióticos del arte y los objetos en antropología (Boas, 1927; Geertz, 1994; Morphy, 1994), como de una historia del arte o de una sociología del arte (especialmente de Bourdieu, 1988). Su teoría antropológica apunta a analizar imágenes y objetos desde un enfoque situacional y relacional, centrado en la interacción social. Gell propone correr el foco, de la atención en la evaluación o el significado de imágenes y objetos por sí mismos, hacia su agencia y eficacia. Este enfoque toma en consideración el contexto social de la producción, circulación y

recepción de las obras, con un interés en el rol mediador práctico de los objetos en el proceso social.⁵

Es preciso considerar sin embargo, aun cuando mi énfasis no está puesto en las imágenes en sí mismas, que no podemos descartar por completo una dimensión semiótica (véase Fabian, 1996; Gell, 1998: 14; Lagrou, 2007; Faria Alves, 2008).⁶

Por otra parte, tanto Fabian como Gell y Lagrou comparten una preocupación por la agencia. La propuesta de Fabian, que retomo en este trabajo, es tomar el concepto de producción lo más literalmente posible. De este modo, el autor apunta a dar cuenta de cómo una versión de la “Historia de Zaire” fue *hecha* por Tshibumba en imágenes y palabras. Su abordaje acentúa la producción del conocimiento por sobre la representación del conocimiento, tomando en consideración el proceso a través del cual las ideas adquieren materialidad visual y textual. Gell y Lagrou, en cambio, postulan una noción de agencia más amplia, donde imágenes y objetos son considerados como extensiones de las personas, con una capacidad agentiva, aunque secundaria.⁷ Desde este abordaje, imágenes y objetos tienen sentido porque tienen

⁵ En su *Theory of the art nexus*, Gell toma de la semiótica de Peirce los conceptos de “abducción” y de “índice”, aunque utilizándolos de un modo diferente. Los “índices” pueden ser imágenes, artefactos, objetos, u obras de arte que están insertas en una cadena interactiva. “Abducción es un caso de inferencia sintética “donde encontramos algunas circunstancias curiosas, que podrían ser explicadas por la suposición de que se trata de un caso de una regla general, y de ahí en más, adoptar esa suposición” (Gell, 1998: 14, citando a Eco 1976:131). Gell define del siguiente modo el ‘índice’: “Un ‘índice’ en la semiótica peirciana es un ‘signo natural’, esto es, una entidad a partir de la cual el observador puede realizar una inferencia causal de algún tipo, o una inferencia sobre las intenciones o capacidades de otra persona” (Gell, 1998: 13). La semiótica de Peirce (1977) prevé tres tipos de relaciones entre el signo y el objeto al cual el signo se refiere: la relación entre el referente y el *símbolo* es del orden de la convención. La relación entre el referente y el *ícono* supone alguna relación de semejanza; la relación entre el objeto y su índice es una relación de contigüidad en la cual el *índice* participa de la naturaleza del objeto al cual se refiere. Gell, en su abordaje de la agencia, opta por eliminar los otros dos términos del sistema para quedarse sólo con el índice. La abducción de la agencia de alguien a partir de un índice, refiere a muchos tipos de procesos cognitivos que pueden hacer que un objeto actúe y tenga efectos sobre personas. El *art nexus* prevé cuatro posibilidades: “artistas (u otros productores)”, “índices”, “prototipos” y “recipientes”. Cada uno de estos puede encontrarse en posición de agente o paciente. De la combinación de esas relaciones surgen todas las situaciones posibles para pensar relaciones donde las cosas median relaciones entre personas.

⁶ En términos semióticos, la relación entre signos y la realidad que significan no es ni natural ni necesaria, sino convencional. Estos signos significan en una convención construida socialmente. Siguiendo a Lagrou (2007) tomo en cuenta una dimensión semiótica en su interdependencia con otros discursos o prácticas. Para ello, esta autora parte de aportes de la concepción triádica, relacional y no lingüística de la teoría del signo de Pierce.

⁷ En el enfoque de Gell el concepto de agencia es relacional y contextual, y no es atribuible exclusivamente a los humanos sino “un factor del ambiente como un todo” (Gell, 1998: 20). Es importante enfatizar que Gell establece una jerarquía entre personas y cosas, distinguiendo entre “agentes primarios”, seres intencionales (humanos); y “agentes secundarios”, que pueden ser imágenes materializadas, objetos, artefactos, vehículos a través de los cuales los agentes primarios distribuyen su agencia (*Ídem*: 20).

efectos, en la construcción de sentidos de pertenencia, en las apropiaciones de los espacios, en la demarcación de territorialidades, entre otras cosas. En mi análisis, intento tomar en cuenta tanto la agencia de los productores como una agencia secundaria, relacional y contextual, de las imágenes.

Con este punto de partida, por **prácticas de imagen** entiendo los procesos (sociales, culturales, afectivos y políticos) que involucran la producción, circulación y/o interpretación de imágenes materializadas en distintas superficies urbanas, así como en otros objetos.

Respecto de la materialidad de las imágenes, el esquema que propone Belting (2007) resulta útil ya que permite tomar en cuenta tanto los dispositivos mediales como las formas de percepción, las especificidades de los usos y las variadas apropiaciones posibles que construyen sentidos también diferentes. *Imagen – medio – espectador o cuerpo vivo* son tres componentes distinguibles analíticamente entre sí pero que deben ser tomados en conjunto desde una perspectiva antropológica que atienda a su contexto social, cultural e histórico.

Una **imagen** se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva (*Ídem*: 14). [...] El medio portador les proporciona una superficie con un significado y una forma de percepción actuales (*Ídem*: 25). [...] En cada percepción ligada a una época las imágenes se transforman cualitativamente, incluso si sus temas son inmunes al tiempo. Además, les otorgamos la expresión de un significado personal y la duración de un recuerdo personal (*Ídem*: 27).

Como sugiere Belting, las imágenes están vinculadas a la percepción, a la creencia, al recuerdo y a la imaginación (*Ídem*: 141 y 263). Abordo las imágenes en los espacios públicos urbanos de La Boca en tanto materialización de ideas, experiencias y relaciones sociales. Considero necesario, sin embargo, examinar las imágenes materializadas en diálogo con el “trabajo de la imaginación” (Appadurai, 2001) que productores de imágenes y otros actores del barrio desarrollan, en sus contextos de interacción. Es importante tomar en cuenta también la relación entre las imágenes y los imaginarios urbanos, que permite pensar en la articulación entre lo deseable, lo imaginable o lo temido por quienes habitan o circulan por La Boca y las imágenes que llegan a materializarse en los paisajes urbanos barriales. Esta relación, entre imágenes, imaginación e imaginarios urbanos nos remite a su vez a la cuestión de la mirada.

Diferentes abordajes han postulado la construcción cultural y política de la visión y de la mirada. Parto de entender que “no hay una visión ‘natural’ previa a la

mediación cultural” (Jay, 2003: 243), y que lo visual tiende a organizarse según órdenes o “regímenes escópicos” que disputan entre sí (*Ídem*). La desnaturalización y posicionamiento de la mirada permite pensarla como parte de un campo de negociación y de relaciones de poder (Gruzinski, 1995).

4. Sobre arte y artista

Una ventaja de la propuesta de Gell, como destaca Lagrou, está en la significativa ampliación de la categoría de imágenes y objetos que pueden analizarse a partir de este enfoque. Por un lado, Gell supera la oposición entre arte y artefacto, mostrando que instrumentalidad y arte no son necesariamente excluyentes. Por otro, y esto es especialmente útil para un contexto como La Boca, su teoría toma en cuenta la producción y circulación de imágenes y objetos, tanto del campo del “arte” institucionalizado y legitimado en tanto tal, como aquellas producciones pensadas, ya no como una función de la existencia de instituciones de “arte” específicas, sino como producciones que median en la vida social y en instituciones que tienen diversos propósitos (Gell, 1998: 7).

En relación con la noción de “arte”, mi interés no está involucrado en su definición, sino en entender cómo prácticas y discursos referidos a *arte* y a la categoría social *artista* circulan en el barrio - en el campo del arte institucionalizado (museos, galerías) tanto como en otras instituciones, como instituciones y organizaciones sociales barriales, programas de gobierno, comedores sociales, industrias vinculadas a la gastronomía y al turismo, entre otras (véase Marcus y Myers, 1995: 10). Me referiré a diversos productores -de imágenes materializadas (muralistas, grafiteros, pintores, diseñadores), músicas, letras de canciones, esculturas, vestuarios, performances- como *artistas* cuando ellos hablan de sí mismos o son interpelados por otros en tanto tales.⁸ Es importante, sin embargo, considerar algunas cuestiones. Entre otros usos, la noción de *artista* se pone en juego en torno a la legitimidad para producir imágenes materializadas en ciertos espacios públicos del barrio. Es por eso que precisamos preguntarnos: ¿Quiénes pueden producir

⁸ Esta decisión toma en cuenta una dirección similar seguida por Fabian (1998: 16). Véase también: Fabian, 1996: 190; Dávila, 2004; Gell, 1998: 7.

imágenes, qué imágenes, dónde, para qué? Los distintos niveles de legitimación de las categorías *arte* y *artista* demarcan fronteras, inclusiones y exclusiones. Más allá de que exista o no consenso, los variados usos de estas nociones dialogan implícita o explícitamente con una comprensión de lo que es arte y lo que no que un conjunto de especialistas (curadores, críticos de arte, historiadores de arte), reconocidos como tales, proyectan al resto de la sociedad (Faria Alves, 2008: 322). Paralelamente, debemos considerar también que en las ciudades contemporáneas, los usos del arte como recurso con diversos propósitos se han expandido por fuera de los circuitos más legitimados hacia otros ámbitos (Yúdice, 2002; Améndola, 2000).

5. Sobre la cuestión del gusto, la estética y lo popular

Las concepciones que aborden la estética como disciplina en singular, apuntando a definir valores universales, han sido ya muy criticadas en antropología, al menos desde Geertz ([1976] 1994).⁹

Por su parte, Lagrou postula en su etnografía:

No hay duda de que, en el sentido amplio de la palabra, las sociedades construyen su 'estética' o teoría del gusto ligado a un valor y, consecuentemente, a un juicio. Percepciones visuales, gustos, olores, y sonidos que agradan serán siempre contrastados con otros que desagradan y esta percepción involucra una interpretación y valor, presuponiendo esquemas de significación que preceden a la mera posibilidad de percepción. Las percepciones de los sentidos son clasificadas y juzgadas de acuerdo con lo que significan para quien percibe. Los grupos sociales se diferencian en términos de lo que gustan, y los criterios varían de acuerdo con el uso político o social del juicio estético (2007: 93).

Recupero esta perspectiva para abordar lo estético como una dimensión que no puede ser separada de lo social y cultural.

Por otra parte, algunos enfoques proveen herramientas que permiten vincular la cuestión del gusto y de las preferencias estéticas con problematizaciones de lo

⁹ Un debate central dentro de la disciplina respecto de la aplicabilidad transcultural del concepto de "estética" tuvo lugar en 1993 y fue recopilado en el texto editado por Tim Ingold (1996: 249-293). En él, Morphy y Coote argumentaron a favor del uso del concepto en plural con fines comparativos, sosteniendo que todos los pueblos tienen ideas de belleza en sus propios términos y que la apreciación cualitativa de estímulos sensoriales es una capacidad humana universal. En la misma ocasión, Overing y Gow se posicionaron en contra, señalando los orígenes históricos y culturales del concepto de "estética". Gell suscribió a esta última postura.

popular, articulándolas con las relaciones de poder y pensando en contextos urbanos. En esta dirección, ya hemos sido advertidos de los problemas que supone una mirada miserabilista o partir de concepciones de “lo popular” que sólo ven pasividad y adaptación (Grignon y Passeron, 1989). Encuentro en el abordaje de De Certeau (2000) aportes para establecer relaciones entre modos de mirar, imaginar, hacer cotidianos por parte de quienes habitan o circulan cotidianamente en La Boca. Su enfoque otorga a lo estético un lugar en la cotidianeidad y para el hombre común. Esta mirada optimista de lo estético tiene en cuenta, sin embargo, las relaciones de poder desiguales en que las significaciones son practicadas, estableciendo una distinción entre dos lógicas de la acción: una estratégica, la otra táctica (*Ídem*: 43).¹⁰ Es esta tensión, entre estrategias y tácticas, la que aporta herramientas para dar cuenta de la capacidad de agencia de quienes ocupan lugares subalternos, pero que al mismo tiempo buscaremos complejizar. Ya que no necesariamente nos encontraremos ante prácticas de resistencia, sino también ante estéticas y moralidades diferenciadas.

Las prácticas de imagen y las prácticas espacio-temporales se vinculan con las dinámicas de las identificaciones sociales y con los desiguales accesos a habitar la ciudad.

6. Sobre cultura, identificaciones sociales y desigualdad

El concepto de “cultura” es uno de los términos más debatidos en antropología (Geertz, 1994; Ortner, 2005; Bruhmann, 1999; Grimson, 2011; entre otros). En cuanto a las dinámicas de las “identificaciones sociales”, las perspectivas antropológicas contemporáneas parten de entenderlas como contrastivas, socialmente construidas, situacionales y contextuales (Brubaker y Cooper, 2001; Hall, 2003; Briones, 2006; Grimson, 2011).

En esta investigación, mi interés está puesto en las vinculaciones entre los procesos de la cultura, de las identificaciones sociales y las prácticas espacio-

¹⁰ De Certeau llama *estrategia* “al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerza que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable” (2000: 42). El autor denomina *táctica* “a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. [...] la táctica no tiene más lugar que el del otro. Además, debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña” (*Ídem*: 43).

temporales. Particularmente, me interesa explorar prácticas de imagen (y sus vínculos con otras prácticas urbanas) que promueven sentidos de pertenencia en distintos niveles: en torno a una agrupación, barrial, nacional; así como formas de identificación y alterización social vinculados a un derecho a habitar La Boca, a participar en la construcción de un orden simbólico y visual público, a formas de segregación socio-espacial. Asimismo, estudiaré los usos de *cultura* e *identidad* como nociones nativas, ligadas a un territorio y a sus habitantes, como formas de autorrepresentación y demarcación de nosotros / otros.

A este respecto, sólo señalaré aquí algunas cuestiones en particular. Primero, como categoría de análisis para abordar los procesos de la cultura en La Boca utilizo la noción de “configuración cultural”, que “enfatisa la noción de un marco compartido por actores enfrentados o distintos, de articulaciones complejas de la heterogeneidad” (Grimson, 2011: 172).

Una configuración cultural se caracteriza por desarrollar las fronteras de lo posible, una lógica de la interrelación, una trama simbólica común y otros aspectos culturales “compartidos”. Todos estos elementos son históricos porque sólo son, en cada momento, la sedimentación del transcurrir de procesos sociales (*Ídem*: 177).

Conjuntamente, como categoría de análisis reservo la noción de “identificación” “para aludir específicamente al sentimiento de pertenencia que las personas tienen respecto de un colectivo, y a los agrupamientos en función de intereses comunes, siempre cristalizados en una categoría disponible” (*Ídem*: 185). Tomo en cuenta, por un lado, que la pertenencia a un espacio simbólico no es excluyente y que una persona suele participar al mismo tiempo en varias configuraciones; por otro, que la relación entre configuración cultural e identificación es una cuestión empírica a investigar y que ambos procesos no siempre coinciden (*Ídem*: 197 y 199).

Segundo, ‘cultura’ ocupa un lugar destacado en las ciudades contemporáneas, su papel se ha expandido al ámbito político y económico al tiempo que las nociones de las ciencias sociales han sido vaciadas (Yúdice, 2002). Como sugiere Wright (1998), hay algunos usos de ‘cultura’ como concepto socialmente construido, objetivado y movilizado para una variedad de objetivos políticos donde se combinan estratégicamente “viejas” y “nuevas” ideas de cultura.

Respecto de la desigualdad, esta dimensión debe ser tomada en conjunto con la cuestión de la diferencia, en tanto alude a procesos de diferenciación que derivan

de un acceso desigual a los recursos en una sociedad. En esta dirección, Tilly (2004) propone atender a las categorías de identificación y jerarquización, como relaciones sociales estandarizadas y móviles a través de las cuales se disputan sentidos, desigualdades y jerarquías. Algunos de los enfoques que permiten tomar en cuenta las vinculaciones entre espacio, desigualdad social y relaciones de poder ya han sido presentados. Por otra parte, en la literatura sobre cuestiones urbanas, las problemáticas vinculadas a un acceso desigual a la ciudad han sido abordadas a través de conceptos como “*gentrification*”, “fragmentación”, “segregación socio-espacial”, “estigmatización”. Ahondaremos en estas conceptualizaciones en el Capítulo 3, y en las preguntas que vuelven necesario explorar las vinculaciones entre categorías de identificación social y las fronteras espaciales y sociales.

7. El itinerario a recorrer

Luego de esta **Introducción**, la tesis nos conduce a lo largo de siete capítulos y las conclusiones, a través de una espacialidad física y socialmente heterogénea, haciendo foco en prácticas urbanas de habitantes, usuarios cotidianos y otros actores con intereses superpuestos sobre los mismos espacios.

El propósito del **Capítulo 1** es contextualizar La Boca en relación con un entorno territorial y social más amplio, tomando en cuenta las relaciones de este barrio con tres espacios sociales que resultan clave para entender las cuestiones que abordamos aquí: con el resto de la Ciudad de Buenos Aires en conjunto, con la Isla Maciel y con el barrio de Puerto Madero.

En el **Capítulo 2** presento los procesos, producciones culturales y principales productores de una *historia* hegemónica y de una tradición de simbolizaciones del barrio asociada a ella, cuya dimensión visual es central y que ha sedimentado en el presente.

El objetivo del **Capítulo 3** es, en primer lugar, presentar la actual trama de relaciones sociales del barrio. Luego, exploro las principales características y tendencias de las políticas de reconversión urbana de La Boca y las conceptualizaciones locales utilizadas en ellas. Entendiendo que los distintos modos de imaginar y de habitar este espacio social tienen anclajes estructurales que deben ser tomados en cuenta en el análisis, recorro también a datos cuantitativos de

población y vivienda, así como a datos sobre los cambios materiales de los espacios barriales. En tercer lugar reviso críticamente algunos antecedentes de la noción de “paisaje”; y finalmente, de los conceptos de “fragmentación”, “*gentrification*” y “segregación socio-espacial”.

Los capítulos 4 y 5 hacen foco en las prácticas espacio-temporales y en las interacciones sociales en las calles, buscando tomar en cuenta una multiescalaridad que abarca desde las zonas del barrio hasta los espacios de proximidad a la vivienda. En el **Capítulo 4** reconstruyo las principales demarcaciones espacio-temporales que definen zonas del barrio y límites entre ellas, desde dos intereses vinculados entre sí: desde las prácticas urbanas, y desde las vinculaciones entre las demarcaciones espacio-temporales diferenciadas de la trama urbana y las categorías clasificatorias de identificación social. La intención es complejizar las distinciones entre zonas así como las fronteras espaciales y sociales, a partir de detectar mapas, temporalidades, usos y recorridos de circulación, formas de sociabilidad diferenciados. El **Capítulo 5** consta de dos partes y explora las relaciones entre cuerpos, paisajes urbanos cotidianos y formas de identificación-alterización. En la primera parte, procuré identificar algunos sentidos hegemónicos sedimentados en las categorías *vecino/a* y *boquense*, desde los cuales es posible construir distinciones *nosotros-otros* en una escala barrial. Luego, focalicé en algunas demarcaciones de alteridad estigmatizantes, en las identificaciones-alterizaciones entre jóvenes del barrio, y en los sentidos asociados a la categoría *turista* en relación con las zonas. La segunda parte cambia el foco desde las zonas del barrio hacia los espacios de proximidad a la vivienda, para problematizar las relaciones entre *casas*, *veredas* y *calles* como espacios materiales y simbólicos. El capítulo finaliza con una reflexión sobre la categoría de “espacio público urbano”, así como sobre los modos de articulación entre lo doméstico y lo público, entre lo privado y lo público, y entre espacio y legalidad.

Los capítulos 6 y 7 retoman problemáticas abordadas en los capítulos anteriores y focalizan en prácticas de imagen en algunos espacios de interacción clave. En estos casos, buscamos establecer conexiones entre las prácticas de imagen con otras representaciones y prácticas cotidianas que no tienen una dimensión visual, y con performances públicas donde se ritualiza la vida social. Veremos que los diferentes puntos de vista se articulan, además, con controversias de larga data y proyectos para La Boca diferenciados que se actualizan en cada ocasión. En el

Capítulo 6 analizo prácticas de imagen en *la entrada a La Boca, el Playón* y la esquina del *ex Banco de Italia y Río de la Plata*. En cada uno de estos casos, los procesos de producción de un mural, un monumento u otros artefactos involucran a redes de relaciones sociales diferenciadas y desiguales. Aún así, todos se nutren de una memoria colectiva y de una misma tradición de simbolizaciones visuales para disputar usos y sentidos de los espacios barriales en el presente, que puedan proyectarse también hacia un futuro. El análisis focaliza en dos cuestiones. Por un lado, en los modos de articulación entre un sentimiento de pertenencia colectivo y los intereses sectoriales que se ponen en juego en cada uno de los casos, y su relación con las territorialidades. Por otro, en indagar cómo dialogan estas prácticas de imagen con procesos urbanos como el crecimiento del turismo, las políticas de reconversión urbana y el déficit habitacional. En el **Capítulo 7** nos trasladamos hacia un tramo urbano contiguo a las vías del ferrocarril, que denominamos eje Garibaldi-Vespucio, con importantes contrastes en los paisajes. Las tensiones entre proyectos que apuntan a una comercialización de La Boca para el consumo y las aspiraciones (diferenciadas y desiguales) de sus habitantes adquieren allí especial intensidad. El objetivo consiste en analizar prácticas de imagen y sus vinculaciones con disputas por los usos de los espacios y los sentidos de lugar, procurando atender a las distintas escalas que las atraviesan. Propondré que estas disputas giran principalmente en torno a quiénes pueden apropiarse de los espacios y con qué fines, en las que se discuten cuestiones como: la idea misma de espacio público, los sentidos de lugar, el derecho a habitar el barrio y a ser productores culturales. Buscaré identificar tendencias en las prácticas de imagen que involucran modos de imaginar y habitar La Boca, en los cuales se ponen en juego órdenes urbanos, moralidades y estéticas diferenciados.

Además, los capítulos incluyen varios mapas, y una selección de fotografías a partir de un registro realizado a lo largo del trabajo de campo. Entiendo estas fotografías como un complemento del texto y no con un interés puramente ilustrativo. El objetivo es, por un lado, presentar un registro visual de las prácticas de imagen analizadas en el texto; por otro, poner en un contexto más amplio las prácticas abordadas en los capítulos. En esa dirección, las fotografías tienen la intencionalidad de documentar diversas formas de marcar visualmente los espacios urbanos barriales; así como las transformaciones materiales producidas en estos espacios durante el período del trabajo de campo, muchas de las cuales no fueron

abordadas en el texto. Respecto de las tomas fotográficas, gran parte de ellas fueron realizadas por mí misma; hay también fotografías que fueron tomadas por personas que me acompañaron en recorridos por el barrio (y en esos casos está indicado el nombre del/la realizador/a); hay algunas fotos que provienen de diarios o documentos barriales (en las cuales se indica la fuente).

Finalmente, las **Conclusiones** retoman y sintetizan los principales argumentos de la tesis buscando vincularlos con marcos teóricos más amplios, e indican algunos de los ejes analíticos que quedaron pendientes o sub-representados.

Capítulo 1

La Boca: sus relaciones con otros barrios y con la ciudad

En este breve capítulo inicial, considero importante contextualizar La Boca en relación con un entorno territorial y social más amplio, dado que, aunque la investigación empírica está localizada en este barrio, las cuestiones que analizaremos a lo largo de la tesis deben comprenderse relacionamente, tomando en cuenta las vinculaciones con otros barrios y con la ciudad en su conjunto. Con este objetivo, a continuación presento la ubicación y límites jurisdiccionales de La Boca; luego focalizaré en las relaciones de este barrio con tres espacios sociales que resultan clave para entender las cuestiones que problematizaremos en este trabajo. En primer lugar, exploraré los aportes de diferentes estudios que contribuyen a abordar los vínculos de La Boca con el resto de la Ciudad de Buenos Aires. Luego, me detendré en las relaciones entre La Boca y la Isla Maciel, en el conurbano bonaerense. Finalmente, abordaré algunas implicancias que tiene para los habitantes de La Boca la vecindad con el barrio de Puerto Madero.



Mapa 1. Ciudad Autónoma de Buenos Aires y sus barrios + Barrio de La Boca. Elaboración propia en base a: <http://mapoteca.educ.ar/mapa/ciudad-autonoma-de-buenos-aires/> + Mapa interactivo de Buenos Aires V 1.6.

1.1. La Boca: ubicación y límites jurisdiccionales

La Boca es uno de los 48 barrios de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, situado en la zona sur.¹¹ El barrio obtuvo sus límites jurisdiccionales en agosto de 1870, con la separación de su territorio del de Barracas, y la creación de su primer Juzgado de Paz. En la actualidad,¹² por el lado sureste, La Boca se encuentra delimitada por el Riachuelo (frontera con Dock Sud y Avellaneda en el conurbano bonaerense) y por el Río de la Plata. Por el lado noreste, el límite con el barrio de San Telmo está dado por importantes avenidas con intenso tránsito vehicular (Martín García, Paseo Colón, Brasil). Por el noreste, la Avenida Elvira Rawson de Dellepiane y un paredón limitan con Puerto Madero y la Costanera Sur. Al oeste, limita con el barrio de Barracas. Es hacia esa dirección donde La Boca se encuentra más integrada al resto de la ciudad, tanto a la “grilla urbana” (Gorelik, 1998) como a través de relaciones de vecindad y coparticipación de sus habitantes en actividades culturales y sociales.

Pero más allá de los límites jurisdiccionales, debemos considerar la centralidad y particularidades de la categoría “barrio” en Buenos Aires (Scobie, 1977; Gorelik, 1998). Por cierto, “el barrio como especificación de fronteras socioespaciales urbanas es en Buenos Aires una categoría constitutiva de las formas de percepción, significación y acción” (Grimson, 2009: 14). La categoría “barrio” nos remite a su vez a “vecino”, ambas nociones se convocan mutuamente. Como categoría de identificación social “vecino” puede referir a un concepto usado por los pobladores de un barrio para designarse entre sí (Frederic, 2004: 88), o en tanto actor político (*Ídem*: 125). A lo largo de este trabajo exploraremos los sentidos que distintos actores sociales dan a *barrio* y *vecino/a* en La Boca.

¹¹ La “zona sur” de la Ciudad de Buenos Aires comprende los barrios de La Boca, Barracas, Parque Patricios, Nueva Pompeya, Villa Soldati, Villa Riachuelo y Villa Lugano.

¹² Con la participación activa de algunos vecinos del barrio para lograrlo, la Legislatura de la Ciudad aprobó por ley el anexamiento de la Isla Demarchi al barrio de La Boca, en 2007. Asimismo, la Legislatura de la Ciudad aprobó la delimitación definitiva de las 15 Comunas que comprenden a 48 barrios de la Ciudad, mediante la Ley N° 2650 sancionada en marzo de 2008.

1.2. Al sur de Buenos Aires

¿Cómo abordar las relaciones de La Boca y sus habitantes con el resto de la Ciudad de Buenos Aires? ¿Qué implicancias tiene (para sus habitantes, usuarios y quienes tienen intereses allí), que el barrio esté ubicado en la zona sur de la ciudad y en el límite con el conurbano bonaerense? Los aportes de estudios desde diferentes disciplinas de las ciencias sociales, nos permiten reflexionar sobre estas cuestiones desde varios abordajes.

Respecto de las características socioespaciales de la Ciudad de Buenos Aires, Gorelik destaca una demarcación de territorios de los inicios del siglo XX, a partir de los recorridos de las diferentes manifestaciones: “al sur la ciudad obrera, de la protesta; al norte la ciudad elegante, de la celebración” (1998: 199). Una serie de acontecimientos (el triunfo del socialismo en La Boca en 1904, la huelga de inquilinos en 1907) convierten al sur “en la región desde la cual ‘vienen’ los obreros a la ciudad” (*Ídem*). Podemos agregar, además, que desde fines de la década de 1990 las agrupaciones de protesta social también llegaron al centro porteño mayoritariamente desde el sur. La “postergación de la zona sur”, como ha sido denominada en numerosos estudios, puede remontarse al menos a los comienzos del siglo XX. Es en torno al Primer Centenario, sostiene Gorelik, que se va a formalizar una “mirada municipalista”, en demanda de una intervención pública creciente en el sur para compensar el desarrollo en el norte. Esta posición constituye “uno de los tópicos principales del sentido común urbano de todo el siglo XX” (*Ídem*: 200).

Por su parte, la cuestión de las fronteras urbanas es analizada también por Grimson (2009), desde una mirada que sugiere que existe en la ciudad una clasificación ligada a los espacios y a los sectores socioeconómicos. Se trata de dos sistemas sobrepuestos que producen sentido. El primero, conformado por tres círculos concéntricos: la Capital Federal, el primer cordón del Gran Buenos Aires y el segundo cordón del conurbano donde, “a grandes rasgos, el segundo cordón es más pobre que el primero y el primero más pobre que la capital” (*Ídem*: 16). El segundo sistema contrapone categorías basadas en los puntos cardinales pero que no se corresponden con las brújulas sino que han sido construidas socialmente: un ‘norte’ próspero y un ‘sur’ tradicional (*Ídem*: 18). A diferencia de otras ciudades como Río de Janeiro, Caracas o San Pablo, “Buenos Aires produce un sentido

territorial en *degradé*, con algunas fronteras imperceptibles, aunque significativas, y otras más evidentes” (*Ídem*: 19).

Dentro de esta tendencia más amplia, La Boca presenta actualmente contrastes que será importante analizar, poniéndolos en el contexto de las transformaciones socioespaciales de los últimos años. En relación al Área Metropolitana de Buenos Aires¹³ (en adelante AMBA), La Boca es un espacio de conexión entre la Capital y el sur del conurbano bonaerense, dado que allí se encuentra una de las principales vías de acceso entre ambos territorios: el Puente Avellaneda. La proximidad al conurbano bonaerense hacia el sur, así como al centro político y comercial de la ciudad hacia el norte, sumado a los (todavía) bajos precios inmobiliarios con respecto a otras zonas de Buenos Aires, tiene implicancias paradójicas. Por un lado, el barrio congrega a personas con alta vulnerabilidad laboral y de vivienda. Por otro, se han radicado allí industrias y emprendimientos que provocan la circulación de personas con un poder adquisitivo medio o alto. Además, numerosos turistas nacionales e internacionales visitan el área turística cada día. Así es posible, por ejemplo, el hecho de que desde los inmensos ventanales vidriados de la Fundación Proa, con un diseño que sigue las últimas tendencias arquitectónicas internacionales, pueden verse enfrente construcciones muy deterioradas en la Isla Maciel.

Por cierto, varios autores coinciden en destacar que, si Buenos Aires se caracterizó por la extensión a los barrios de una importante homogeneidad social, un cambio de modelo de ciudad comenzó a implementarse desde la década de 1990. Desde entonces, la ciudad se constituyó en torno a una “territorialidad explícita”, que corresponde a espacios urbanos legitimados, y una “territorialidad implícita”, en la que pueden ubicarse espacios que deben invisibilizarse a toda costa (Lacarrieu, 2005). En efecto, “la ciudad funciona como una continua desagregación de exclusividades” (Gorelik, 2006); en tanto coexisten en ella una “red de lugares iluminados y ensombrecidos” (Carman, 2006).

13 “A pesar de estar dividida en diversas jurisdicciones (nacional, provincial, municipal), la Región o Área Metropolitana de Buenos Aires constituye una unidad en términos funcionales y de desarrollo socio-espacial que puede ser pensada como totalidad. Este inmenso territorio comprende una extensión semi-circular de 100 Km. de diámetro que incluye tanto a la Ciudad de Buenos Aires -casco central de la aglomeración-, como a los partidos que conforman el denominado Gran Buenos Aires” (Girola, 2008: 9).

La introducción de nuevas políticas estatales de gestión urbana con el propósito de posicionar a la ciudad como marca cultural en un contexto global incidió en esa dirección. La modalidad impulsada desde mediados de la década de 1990 por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (en adelante GCBA)¹⁴ sigue una tendencia basada en estrategias de *city-marketing* (Fiori Arantes, 2000), implementada en varias ciudades del país en base a la experiencia española. Estas políticas, también llamadas de “planeamiento estratégico”, se sustentan en procesos de producción de valor o reconversión¹⁵ de ciertas áreas de la ciudad y en una utilización de la cultura como recurso económico para solucionar problemas urbanos. El enfoque sigue, además, políticas estatales impulsadas en muchas regiones del mundo, donde los bienes patrimoniales (convertidos en productos comercializables) y el turismo son considerados un factor importante de desarrollo (Mantecón y Nivón Bolán, 2010).

Respecto del turismo, en el ámbito local se creó el Programa de Promoción del Turismo a fines de la década de 1990 y se promulgó la Ley de Turismo de la Ciudad de Buenos Aires en 2001,¹⁶ acompañando políticas de promoción del turismo del Estado nacional. La salida de la paridad peso - dólar posterior a la crisis política y social de diciembre de 2001, contribuyó a un “boom turístico” (Gorelik, 2006) en la Ciudad de Buenos Aires que incidió fuertemente en La Boca.¹⁷

¹⁴ Desde 1996, el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires está organizado mediante un régimen de autonomía, de acuerdo a lo establecido por la Reforma de la Constitución Nacional en 1994. Este régimen de autonomía tiene tres poderes (ejecutivo, legislativo y judicial), varios órganos de control y un régimen comunal.

¹⁵ Los denominados procesos de reconversión urbana refieren a operaciones de transformación de lo existente para destinarlo a nuevos usos públicos, e involucran áreas catalogadas como degradadas o en desuso. Recualificación, rehabilitación y regeneración son también términos utilizados para referir a procesos similares. Ahondaremos en ello en el Capítulo 3.

¹⁶ Esta Ley “marca un punto de inflexión y establece que las políticas que adopte el sector deberán estar acompañadas por decisiones que impliquen el beneficio de las áreas más degradadas, como los barrios sures de la ciudad: Barracas, San Telmo, Parque de los Patricios, La Boca, Constitución, etc” (Gómez, 2005: 53 y 68).

¹⁷ Las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001 marcaron un punto de inflexión en una profunda crisis política y social en todo el país. A la difícil situación provocada por las medidas económicas adoptadas por el gobierno nacional, se sumó la declaración del estado de sitio. La protesta social tuvo su epicentro en la Plaza de Mayo. Esas jornadas -que tuvieron como saldo 32 muertos en todo el país y cientos de heridos, fruto de la represión policial- culminaron con la renuncia del entonces presidente Fernando De La Rúa y la instalación de un gobierno provisional hasta 2003. En ese marco, la salida de la paridad peso-dólar se produjo en enero de 2002. Entre 1992 y enero de 2002, bajo la llamada “Ley de convertibilidad”, el peso argentino tuvo un valor monetario igual al dólar estadounidense. A partir de la salida de la convertibilidad, la relación peso-dólar ha variado significativamente, perdiendo el peso argentino parte de su valor frente a la moneda norteamericana. Esta nueva situación afectó los parámetros de competitividad y abarató la ciudad como producto turístico, marco en el cual

El proyecto porteño de posicionamiento global abarca una red de lugares que fueron objeto de procesos de recualificación urbana con el objetivo de servir de insumo estratégico al plusvalor de la ciudad (Lacarrieu, 2005). Tales han sido los casos de: las transformaciones socioespaciales en La Boca (que analizaremos en el Capítulo 3); la renovación del centro histórico en San Telmo; las transformaciones del Abasto a partir de la reconversión de su viejo mercado en shopping; el barrio de Puerto Madero sobre la base de instalaciones portuarias en desuso; la creación del Pasaje Lanín en Barracas, con sus fachadas pintadas por un artista plástico; la transformación de Palermo, con cambios en las formas de nominación junto a la instalación de locales gastronómicos y de indumentaria; el denominado “Barrio Chino” en Belgrano.¹⁸

En ese marco, la zona sur es donde se han impulsado más activamente tanto desde el Estado como desde el sector privado procesos de reconversión urbana (conceptualizados como *recuperación* y *renovación*, entre otros), que coexisten con procesos de desinversión y abandono. Por cierto, aún en un contexto nacional de crecimiento económico y reducción del desempleo, la zona sur continúa teniendo los indicadores socioeconómicos más desfavorables de la ciudad, con déficit habitacional, de salud, de educación, con deterioro ambiental.¹⁹ Como ejemplos de esta situación, podemos mencionar procesos como los que culminaron en diciembre de 2010 con la toma del Parque Indoamericano en Villa Soldati y la posterior represión policial;²⁰ o situaciones de deterioro estructural como las de Barrio Chino en La Boca o la Villa 21-24 de Barracas donde, en una fuerte tormenta el 4 de abril

“el turismo por primera vez se ha convertido en un fenómeno palpable en Buenos Aires” (Gorelik, 2006).

¹⁸ Cada uno de estos casos tiene particularidades específicas sobre las cuales no nos detendremos aquí. Para ello, véase: Duran *et. al.*, 2005; Carman, 2006; Girola, 2008; Gómez, 2005; Girola *et. al.*, 2011; Laborde, 2011.

¹⁹ “Sin lugar a dudas, el sur porteño presenta indicios de una degradación estructural persistente: empobrecimiento de su población (que se traduce en los peores indicadores socio-económicos de la Capital), deterioro ambiental (contaminación del Riachuelo, existencia de depósitos clandestinos de basura a cielo abierto), urgencias en materia de salud y educación, déficit habitacional, etc.” (Girola; 2008: 290-291, resaltados de la autora). Véase también, *Cuadernos de trabajo* 6, CEDEM (Centro de Estudios para el Desarrollo Económico Metropolitano).

²⁰ A comienzos de diciembre de 2010, varias familias desocupadas, mayormente migrantes de Bolivia y Paraguay, tomaron el Parque Indoamericano de Villa Soldati, en reclamo de un plan de viviendas y obras públicas. El intento de desalojo forzoso por parte de la policía provocó un enfrentamiento que tuvo como consecuencia varios muertos y heridos.

de 2012, murieron varias personas.²¹ Además, en un contexto donde la zona sur del AMBA es percibida como peligrosa, asociada al delito y al narcotráfico -desde el Estado, los medios de comunicación y parte de la ciudadanía-, el Estado nacional puso en marcha el “Operativo Cinturón del Sur”²² en julio de 2011.

Sin embargo, a pesar de tener aspectos en común, el sur de la ciudad no es homogéneo. Podemos distinguir entre barrios como Nueva Pompeya o Villa Lugano, por un lado, y La Boca, por otro, en el lugar que ocupan en el imaginario porteño y en los tránsitos e itinerarios de distintos sectores sociales, entre ellos los turistas. A diferencia de los otros barrios del sur, que no tienen particularidades exotizadas o atractivos turísticos para ofrecer, La Boca fue construido por diversos actores como un barrio diferenciado y *pintoresco* desde comienzos del siglo XX.²³

Cabe señalar que La Boca tiene un rol destacado en las estrategias de *city-marketing* de Buenos Aires. La zona de la ribera del Riachuelo de La Boca formó parte del área comprendida por el Proyecto “Buenos Aires Paisaje Cultural de la Humanidad”, en el marco de la candidatura presentada al Comité de Patrimonio Mundial de la UNESCO por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en 2005 (que fue denegada). Esta decisión se complementó con el objetivo de posicionar a la ciudad como “Capital Cultural de América Latina”. Respecto del tango, otra marca cultural clave en la comercialización de Buenos Aires, el GCBA organiza desde 1998 un “Festival Internacional de Tango”, que desde 2009 se denomina “Festival y Mundial de Tango” y apunta a situar la ciudad en el contexto global como la “Capital

²¹ El 4 de abril de 2012, un fuerte temporal de lluvia, viento y granizo impactó en la Ciudad de Buenos Aires, el sur y el oeste del conurbano, provocando varios muertos, heridos y destrozos materiales. En el barrio de La Boca, la zona más afectada fue la conocida como “Barrio Chino”, donde se registró la caída de numerosos árboles, postes de luz, cable y teléfono, la voladura de techos de conventillos y la destrucción de la cerca perimetral de la Plaza Brown.

²² Este operativo, implementado por un decreto del Poder Ejecutivo Nacional, involucra a los barrios porteños de La Boca, Barracas, Bajo Flores, Villa Soldati, Pompeya y Villa Lugano. “Los 1250 agentes de la Gendarmería Nacional y los 1250 de la Prefectura Naval tendrán a su cargo tareas policiales y, en los casos de narcotráfico, tareas de policías investigativas. Prefectura, con experiencia por su desempeño en la zona de Puerto Madero, desplegará sus dispositivos en jurisdicción de las comisarías 24ª de La Boca, 30ª de Barracas y 32ª de Parque Patricios. Mientras que Gendarmería lo hará en las comisarías 34ª de Nueva Pompeya, 36ª de Villa Soldati y 52ª de Villa Lugano. Esas comisarías pasarán a conformar Unidades de Seguridad Ciudadana” (Diario Tiempo Argentino, 4 de julio 2011).

²³ Más recientemente, en Barracas, otro barrio del sur, intervenciones visuales urbanas como las de las fachadas del Pasaje Lanín, inauguradas en 2001, atraen turistas aunque en proporciones mucho menores. Así señalaba Lacarrieu el imaginario porteño sobre La Boca en la década de 1990: “Desde fuera del barrio y en los discursos y prácticas vinculados al turismo, dos imágenes se asocian fuertemente a La Boca: una imagen romántica y exótica como postal congelada en los primeros años del siglo XX; el barrio como lugar peligroso, vinculado al delito y a la violencia” (1993: 7).

Mundial del Tango”. Asimismo, el tango fue declarado en diciembre de 2009 “Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad”, por decisión del “Comité Intergubernamental de la Unesco para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”. En ese marco, desde febrero de 2010 el *Teatro de la Ribera* de la Boca fue declarado “sala oficial del tango de la ciudad” por el GCBA y tendrá toda su programación dedicada exclusivamente a este género, con milongas, shows, clases y exposiciones.

1.3. Al norte de la Isla Maciel

Indagar en las vinculaciones entre La Boca y la Isla Maciel es importante, ya que ambos territorios y poblaciones están ligados desde sus inicios y hasta la actualidad. Un pasado compartido en torno a las industrias y el puerto que se instalaron en la zona; a las actividades de los obreros; al posterior cierre de estas fuentes de trabajo; a formas de sociabilidad y conflictos así como a un entorno ribereño en común; tienen sedimentaciones en el presente. El Antiguo Puente Transbordador que, como veremos en el próximo capítulo, ha sido construido socialmente como uno de los símbolos centrales de esta área del Riachuelo, fue la principal forma de acceso y conexión entre ambas orillas en las primeras décadas del siglo XX.

La Isla Maciel forma parte de Dock Sud, en el partido de Avellaneda del Conurbano Bonaerense. Situada en la ribera sur de la desembocadura del Riachuelo, frente a La Boca, esta tierra había sido trabajada por los Maciel, que otorgan su nombre a la “isla”²⁴ y al arroyo. A pesar de lo que puede sugerir su denominación, el barrio está rodeado por agua sólo en su frontera norte, donde el Riachuelo es el límite con La Boca. En sus otras fronteras, actualmente la Isla está limitada por la Autopista Buenos Aires-La Plata y por la “Villa Tranquila”. Las formas de acceso entre La Boca y la Isla en el presente son el nuevo Puente Avellaneda (en forma vial o a través de su cruce peatonal); o el cruce en bote, utilizando el servicio de los boteros

²⁴ “El nombre Isla Maciel obedece a que en el siglo XVIII Maciel plantó un grupo de árboles [denominados también “islas”] en el lugar. El arroyo principal que cruzaba esa zona (ahora entubado) también tomó el mismo nombre” (Canevaro y Lapegna, 2009: 66).

que realizan el corto viaje, yendo y viniendo de una orilla a la otra varias veces por día²⁵.

En la Isla Maciel se radicaron, desde fines del siglo XIX, inmigrantes y provincianos, que se emplearon mayormente como obreros. Entre ellos, debido a su experiencia naviera, llegaron inmigrantes caboverdianos, que ingresaron como mano de obra en la Marina Mercante, la Armada y en empresas comerciales de navegación como la Mihanovich (Contarino Sparta, s/f: 13). La Asociación Caboverdiana de Dock Sud, fundada en 1932, continúa en actividad.

Además de lugar de trabajo para numerosos obreros, la Isla Maciel era el espacio elegido por los *boquenses*,²⁶ a comienzos del siglo XX, para *picnics* y paseos en la naturaleza. También acudían allí el pintor Alfredo Lazzari y sus seguidores para realizar una pintura al aire libre, en el género del paisaje (Battiti y Mezza, 2008: 9). Hasta la década de 1970, cuando fue prohibido por la dictadura, muchos llegaban a la Isla para visitar alguno de los numerosos burdeles y prostíbulos, como el famoso “El farol colorado” (*Ídem*: 13).

Algunos relatos de antiguos vecinos boquenses sugieren que la Isla Maciel estuvo asociada desde sus inicios a la aventura, a lo prohibido, a un espacio que permitía ampliar las fronteras de la legalidad.

“Nosotros no podíamos nadar ni pescar porque la Prefectura no nos dejaba. Entonces íbamos enfrente, en la Isla Maciel, íbamos a pescar y bañarnos...y mirá lo que es ahora el Riachuelo.”

(Entrevista con José, 70 años, nació y siempre vivió en La Boca, 2010)

“Había hechos que escapaban a la rutina diaria y asumían carácter de aventura. Por ejemplo, acompañar a Barba a jugar a la quiniela, por entonces prohibida en la Capital, a la Isla Maciel. Cruzábamos el Riachuelo en el transbordador, repleto de carros y obreros del cercano frigorífico.”

(Jorge Manuel López, en Clementi, 2000: 143)

De acuerdo al testimonio de un vecino, “a la Isla Maciel se la solía llamar ‘La Boca al Sud’”²⁷. La relación entre las poblaciones de ambos lados de la ribera siempre fue intensa, aunque con diferencias.

²⁵ En 2010, el costo de cada viaje era de un peso argentino.

²⁶ *Boquense* es el adjetivo gentilicio de La Boca.

²⁷ Comentario del historiador local Rubén Rodríguez Ponzziolo, en la “I Jornada del Patrimonio de La Boca”, agosto de 2010).

En la actualidad, las distinciones materiales entre la ribera sur y la ribera norte (en el recorrido entre el Antiguo Transbordador y la Vuelta de Rocha), son rápidamente visibles. La ribera boquense ha sido objeto de numerosas intervenciones de recuperación y renovación urbana desde mediados de la década de 1990 (que veremos en el Capítulo 3) y es un área visitada diariamente por cantidad de turistas. La ribera de la Isla Maciel, en cambio, termina en el agua en un terreno anegadizo y desparejo. La calle ribereña es de tierra, llena de pozos y charcos. Las casas combinan conventillos de madera y chapa (mayormente sin pintura, de dos y hasta de tres plantas), con algunas casas de material, casillas de cartón y chapa.

Otra de las diferencias en la cotidianeidad de quienes habitan a un lado y a otro a esta altura del Riachuelo, está vinculada con un fenómeno climático característico de esta zona: la sudestada. En el pasado, este fuerte viento del sudeste indicaba la posible llegada de una nueva inundación, tanto para los habitantes de La Boca como para los de la Isla Maciel. Actualmente, luego de la construcción de la Defensa Costera, la ribera norte ya no se inunda. En cambio, el fenómeno meteorológico sigue provocando esporádicamente inundaciones en la Isla y en otras localidades del conurbano bonaerense.

Fue precisamente un día de sudestada, cuando Raúl, un habitante de La Boca, me acompañó a cruzar hasta la Isla Maciel por el cruce peatonal del Puente Nicolás Avellaneda, reinaugurado en abril de 2010. En los últimos años, este cruce peatonal había adquirido fama de *peligroso*, *intransitable*, *tenebroso*. Muchos vecinos ya no se animaban a usarlo y preferían el servicio de los boteros. En la remodelación del Puente, vecinos que integran organizaciones sociales de La Boca y Maciel tuvieron una participación activa. En negociaciones con el Estado Nacional, las organizaciones lograron la concreción del proyecto, en tratativas desde 2004, además de puestos de trabajo en tareas de vigilancia, albañilería y limpieza, que inicialmente iban a ser tercerizadas.²⁸

Raúl tiene cincuenta y ocho años, vive en el barrio desde hace quince (proveniente del conurbano), aunque conoce La Boca desde mucho antes, ya que su madre nació allí. Él siempre trabajó en cuestiones técnicas, vinculadas con sistemas e ingeniería y con actividades portuarias. Pero a pesar de su experiencia y

²⁸ La Dirección Nacional de Vialidad tuvo a su cargo la ejecución: arreglo de ocho escaleras mecánicas y dos ascensores, reacondicionamiento de las pasarelas para el cruce a pie, instalación de un sistema de cámaras de seguridad. Fuente: Diario Sur Capitalino, diciembre 2009.

conocimientos, Raúl lamenta que desde mediados de la década de 1990 tuvo poco trabajo y pasó largas temporadas desempleado. Desde su llegada al barrio, él participa activamente en varias instituciones y organizaciones sociales por “*la recuperación de la Boca*”, que a su criterio “*tiene que estar ligada al puerto*”. Él es, también, uno de los impulsores de la recuperación del nuevo Puente Avellaneda.

“*La Boca nació, creció y se hundió ligada al puerto*”, me comenta Raúl mientras comenzamos a ascender por la escalera mecánica, en el nuevo Puente Avellaneda. Una vez arriba, caminamos por las renovadas pasarelas peatonales, con piso metálico donde resuenan nuestros pasos, cubiertas por un techo curvo de policarbonato transparente que permite la visibilidad hacia afuera. Un fuerte ruido, provocado por la fricción de los pesados camiones en su paso, nos acompaña. Nos detenemos en la mitad, para contemplar desde allí el Antiguo Transbordador y el Riachuelo. Señalando el agua, Raúl me comenta: “*Está hermoso hoy, porque está crecido, está limpio. Hay sudestada y entró toda el agua limpia al Río de La Plata*”. Lo escucho mientras observo el oleaje que provoca el viento y pienso que, sólo alguien que, como él, conoce todas las variaciones del Riachuelo, puede percibir ese líquido oscuro y altamente contaminado de esta manera. Siento, sin embargo, el aire frío y nuevo que trae la sudestada, que se lleva ese olor metálico, nauseabundo e inconfundible, que percibo otras veces cuando el río está más bajo y parece una lisa superficie sólida.

(Diario de campo, septiembre de 2010)

Entre los habitantes de Maciel, las narrativas de un pasado mejor y una posterior decadencia tienen paralelos con las de quienes habitan La Boca. Desde la década de 1970, se inició un proceso que profundizó el aislamiento territorial y la segregación de los habitantes de la Isla. Las industrias navieras y frigoríficas comenzaron a cerrar. Posteriormente, la hiperinflación de fines de la década de 1980 y el alto crecimiento del desempleo en la década de 1990 contribuyeron en esa dirección (Canevaro y Lapegna, 2009: 78). En ese contexto,

el estigma ligado a la Isla ha virado en los últimos años hacia una ‘marcación’ de los habitantes como personas con ciertas características que los tornan ‘peligrosos’, ‘problemáticos’ o potenciales delincuentes (*Ídem*: 71).

Por cierto, algunas asociaciones de sentido frecuentes en relación a la Isla Maciel, entre quienes habitan La Boca, vinculan ese territorio y sus habitantes a la violencia y la delincuencia. Antiguos vecinos, que solían frecuentar la Isla para picnics y bailes dicen que “*ya no se puede ir más*”.²⁹

²⁹ Caminando por la ribera al acercarme al Puente, varias veces yo misma fui advertida por personal de Prefectura o por algunos vecinos, que me decían que tuviera cuidado, señalándome la otra orilla: “*de ahí vienen los chorros*”; o que en los fines de semana hay robos porque “*se vienen los de la Isla*”.

Quienes actualmente habitan en la Isla Maciel cargan con ese estigma al cruzar a diario a La Boca, para ir a trabajar, a la escuela, al comedor, a comprar al almacén, al Hospital, a los ensayos de la murga, a los torneos de fútbol. Una parte de ellos vivía anteriormente en la ribera norte, hasta que fueron desalojados de sus anteriores viviendas en La Boca. En esos casos, la Isla Maciel resulta una alternativa habitacional, aunque en desventaja respecto de la situación anterior. Algunos encuentran allí una opción que les permite mantener redes sociales y la cercanía a los lugares que frecuentaban en La Boca.

Veamos ahora algunas de las implicancias que tiene, para La Boca y sus actuales habitantes, la cercanía al nuevo barrio de Puerto Madero.

1.4. Al lado de Puerto Madero

Considero que la vecindad de Puerto Madero -sumado al aumento del turismo en la Ciudad de Buenos Aires- tienen efectos, tanto en los modos de imaginar y proyectar La Boca por parte del Estado y de sectores empresariales que tienen intereses en el barrio, como en las autorrepresentaciones de sus habitantes.

En término urbanos, Puerto Madero fue “una de las primeras y más llamativas operaciones latinoamericanas del ‘planeamiento estratégico’ que se imponía internacionalmente como nueva modalidad de gestión de la ciudad” (Gorelik, 2006). El barrio es el más nuevo así como el de mayor valor inmobiliario de Buenos Aires. Fue construido en la década de 1990, al amparo de políticas estatales de tipo neoliberal y a partir de un plan de reciclaje que tuvo el asesoramiento del ayuntamiento de Barcelona. En su conformación, obras como el Puente de la Mujer³⁰ contribuyeron a la construcción de “la imagen deseada para la modernización de Buenos Aires” (*Ídem*). Con proliferación de restaurantes, torres-country y baja densidad poblacional, Puerto Madero se ha ido consolidando en los últimos años en su oferta gastronómica (orientada a turistas y consumidores de altos ingresos), y como inversión inmobiliaria.

³⁰ El Puente de la Mujer fue diseñado por el arquitecto e ingeniero español Santiago Calatrava, de prestigio internacional.

Su expansión hacia territorios vecinos en la zona sur es impulsada desde algunos sectores empresariales y estatales, por medio de varios proyectos.³¹ En ese contexto, Puerto Madero, junto a la posibilidad de que se extienda esa forma de hacer ciudad hacia la ribera de La Boca, es percibido por habitantes que tienen una militancia activa en torno al barrio como un fantasma temido, algo a combatir y resistir. Paralelamente, para otros residentes (principalmente pequeños propietarios y comerciantes), así como para no residentes que tienen intereses en La Boca (emprendedores culturales, gastronómicos, agentes inmobiliarios, inversores), Puerto Madero es el modelo a imitar, o su cercanía es percibida como una oportunidad de generar nuevos emprendimientos turísticos e inmobiliarios, o de aumentar el valor del suelo.

Un ejemplo ilustra algunos argumentos que se ponen en juego en la disputa entre ambas tendencias, en torno a diversas cuestiones que hacen a la vida barrial. En octubre de 2010, el GCBA convocó a una Audiencia Pública para analizar el Proyecto de construcción del Puente Roca Patricios.³²

³¹ Entre ellos, Solares de Santa María, de la empresa IRSA, es un proyecto de urbanización de 70 hectáreas costeras correspondientes a la ex Ciudad Deportiva Boca Juniors, en la Isla Demarchi, para la construcción de un complejo náutico-turístico-hoteler, centro de convenciones y complejo residencial. Asimismo, existe un proyecto para convertir el ex frigorífico La Pampa, ubicado en el barrio de La Boca, en un centro comercial. A este respecto un diario publicó: “Desde el grupo [Pampa Holding], aseguraron que la idea de desarrollo de esta iniciativa se da **en el marco de crecimiento y expansión natural de Puerto Madero hacia la zona sur**” Diario La Razón, jueves 12 de enero de 2006, mi resaltado. Por otra parte, en 2009, el Ministerio de Desarrollo Urbano del GCBA, promovió un Concurso de Ideas para la ribera norte del Riachuelo, abarcando desde la calle Necochea en La Boca hasta la calle Vieytes en Barracas. Este proyecto formaría parte de un plan más amplio de unir la ribera desde Puerto Madero, pasando por La Boca, hasta Barracas “Concurso Nacional de Ideas y Croquis Preliminares Ribera del Riachuelo y Cabecera Norte del Tránsito Nicolás Avellaneda”, 30 de abril de 2009, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Ministerio de Desarrollo Urbano.

³² Este nuevo puente giratorio sobre el Riachuelo uniría en forma vial la Avenida Roca, en la localidad bonaerense de Avellaneda, con la Avenida Patricios, límite entre los barrios de La Boca y Barracas en Capital Federal. La audiencia se realizó por orden del juez federal de primera instancia de Quilmes Luis Armella, de la secretaría 9. La solicitud de la audiencia fue motivada por un pedido de suspensión y anulación de la licitación n° 5, de Julio de 2010, efectuado por María José Lubertino, Diputada del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires por el Frente para la Victoria.



001. Proyecto del Puente Roca Patricios, en la posición que permitiría el paso vehicular.
(Imagen realizada por el estudio "Promenade Virtual")

Las siguientes palabras formaron parte del testimonio de una habitante de La Boca:

"Buenas tardes; yo soy vecina del barrio de La Boca desde hace 24 años, soy artista plástica. Y sí al puente, pero ¿qué clase de puente queremos? Tengo hijos, tengo nietos y queremos una limpieza total [del Riachuelo], cosa que ustedes, los políticos, sea el político que esté, ¡no les importa nada! Al vecino...nos ignoran! Ustedes quieren hacer el camino que a ustedes les convenga, pero no el de los vecinos. Con lo cual, no queremos un puente marquetinero, no queremos un McDonald's y tampoco queremos que La Boca sea Puerto Madero. Que se cuide lo que fue La Boca de inmigrantes, cosa que a nadie le importa, que se cuiden los conventillos, que no les importa, y menos al gobierno. Nada más, es muy humilde pero es lo que siento."

(Habitante de La Boca, Audiencia Pública del GCBA: "Análisis del Proyecto de construcción del Puente Roca Patricios", CGP N° 4, 25 de octubre de 2010)

La oposición al diseño del Puente Roca Patricios propuesto por el GCBA, fue presentada por esta habitante de La Boca (de largo tiempo de permanencia en el barrio y vinculada a algunas de sus instituciones tradicionales) a través de signos-símbolos de aquello no querido: *Puente marquetinero - McDonald's - Puerto Madero*. Esta asociación remite en primer lugar a una relación de semejanza entre la forma y color del puente proyectado y la marca de la conocida empresa transnacional de comida *fast food*. Además, la metaforización reviste al *Puente* proyectado y a *Puerto Madero* de las características que *McDonald's* representa en el imaginario social, en tanto se ha ido conformando como uno de los símbolos más potentes vinculados al capitalismo tardío y a una ideología neoliberal. Por contraste, esta habitante contrapuso un entorno deseable para ella, asociado a otros símbolos y a una

referencia al pasado que se proyecta a un futuro a largo plazo: un *Riachuelo* limpio, *La Boca de inmigrantes y los conventillos*.

Como en este caso, habitantes de La Boca involucrados con sus instituciones tradicionales y con fijar sentidos en torno al barrio se han movilizado en diversas oportunidades, invocando una *historia*, una *cultura* y/o una *identidad boquense*, ya sea para oponerse a proyectos que proponen extender la modalidad Puerto Madero hacia el sur por la costa ribereña del Riachuelo, o para resistir otras transformaciones del barrio que afectan sus intereses. Es por eso que en el próximo capítulo presentaremos los procesos, producciones culturales y principales productores de una *historia* de La Boca hegemónica y de una tradición de simbolizaciones del barrio construida en las primeras décadas del siglo XX y hasta 1960, que tiene continuidades en el presente.

Capítulo 2

Imágenes y palabras en la producción de una *historia*

*“No hay sino lugares encantados por espíritus múltiples,
agazapados en ese silencio y que uno puede o no ‘evocar’”*
(De Certeau, 2000: 121).

En La Boca actual, la *historia* tiene un lugar relevante en las disputas por imponer usos y sentidos de los espacios barriales y en las dinámicas de las identificaciones sociales: adquiere materialidad en los paisajes urbanos en murales, graffitis, esculturas, fachadas de edificios; forma parte de las conversaciones cotidianas de sus habitantes. Es por eso que para poder concentrarnos en las prácticas de imagen en los espacios públicos urbanos de La Boca y, especialmente, en las relaciones sociales que se movilizan en torno a ellas, es preciso que nos detengamos, en primer lugar, en una presentación de los principales procesos históricos en torno al barrio.

Presento los relatos históricos sobre La Boca en tanto producciones culturales, vinculadas con descripciones literarias y producciones visuales, así como con un imaginario urbano, que en conjunto fueron consolidando una versión de la *historia* del barrio hegemónica. En esta dirección, historiadores y cronistas habitantes de La Boca, como Antonio Bucich, José Pugliese, Andrés Muñoz; así como pintores y artistas del barrio, como Benito Quinquela Martín, Fortunato Lacámara, entre otros, podrían ser definidos, en el sentido de Mallon (2003) como “intelectuales locales”, productores de hegemonía cultural. Como señala esta autora, los intelectuales locales median entre las necesidades comunitarias y la sociedad más amplia, movilizandolos símbolos para reproducir y rearticular la historia y la memoria locales (*Ídem*: 95). En este capítulo, como también en los siguientes, utilizo los relatos históricos de estos intelectuales locales, así como material periodístico producido en el barrio como “apreciaciones nativas”, construidas socialmente.³³

Utilizo la palabra *historia* en *itálica*, ya que es la expresión que usaron los boquenses involucrados en torno a los sentidos del barrio con los que interactué, de

³³ Utilizo relatos históricos y material periodístico local en tanto “apreciaciones nativas”, siguiendo a Antonadia Borges, en *Tempo de Brasilia* (2003).

un modo aproximado a como en el circuito académico se habla de “memoria colectiva”. Como sugiere Fabian (1996: 284), prestar atención a la memoria como recuerdos, nos lleva inevitablemente a pensar en torno a los sentidos de los olvidos en la construcción de una historia.

El conocimiento histórico está siempre subjetivamente mediado. [...] Las omisiones acompañan una perspectiva, la perspectiva implica parcialidad (*Ídem*: 285).

En esta dirección, resulta útil abordar los diferentes acentos en los relatos de los procesos históricos en torno al barrio a partir de la noción de “tradición selectiva”, inicialmente formulada por Williams (1980).³⁴ Este autor señala que:

dentro de una hegemonía particular, y como uno de sus procesos decisivos, esta selección es presentada y habitualmente admitida con éxito como ‘la tradición’, como el ‘pasado significativo’ (*ídem*: 137-138).

El propósito de este capítulo, entonces, es presentar los procesos, producciones culturales y principales productores de una *historia* hegemónica y de una tradición de simbolizaciones del barrio asociada a ella.

En el próximo acápite, analizo algunos relatos en torno a una *historia* de La Boca, que enfatizan en un perfil inmigratorio y herencias culturales (europeo y particularmente italiano), en tensión con otras narrativas que disputan esa versión más hegemónica, visibilizando y poniendo en relieve otros orígenes. Presento estos relatos en el marco de los cambios en la población del barrio, así como de algunas características y cambios estructurales del proceso de urbanización.

2.1. Sobre orígenes y migraciones

Inicialmente denominado *La Boca del Riachuelo*, el barrio debe su nombre a su ubicación, en la ribera norte de la desembocadura de ese “río pequeño”, hacia el Río de la Plata. No existen precisiones acerca de sus inicios. “Está perdida en la maraña de las crónicas la lejanía boquense” (Bucich, 1998 [1970]: 9). En torno a sus comienzos hay un campo de disputa, que enfatiza diferentes orígenes o herencias culturales, como vía para legitimar ciertas posiciones sobre otras. Los relatos que han

³⁴ Williams vincula el concepto de tradición con el de hegemonía, proponiendo la idea de “tradición selectiva”, construida sobre la base de recuerdos y olvidos estratégicos de determinados significados y prácticas (1980: 137-138).

primado, formando parte de una memoria colectiva compartida que se recrea en diversas producciones -como libros escritos por historiadores locales, obras de teatro, canciones de murgas, murales-, así como en conversaciones cotidianas, subrayan mayoritariamente el origen inmigratorio europeo.

“Acá cambió el barrio. Cuando yo era chico todos mis amigos del barrio éramos hijos de inmigrantes europeos. Ahora no, empezaron a venir cada vez más bolivianos, peruanos, paraguayos.[...] Cuando la Boca creció urbanísticamente, socialmente se marginalizó.”

(Franco, 32 años, habitante de La Boca, 2010)

La versión más generalizada en torno a los inicios de La Boca vincula a los primeros pobladores del barrio con la inmigración europea de nacionalidades diversas, *“gente venida de todas partes”*, pero principalmente *italianos* y particularmente *genoveses*. Otros relatos señalan que mucho antes llegaron los *españoles*; más recientemente y en una proporción menor, hay quienes indican que antes que ningún europeo poblaban la región los *querandíes*.

“Hay que tener respeto por los paraguayos, porque ellos vienen de los guaraníes y los querandíes, que son los que estaban acá, que también son guaraníes. Por eso, cuando algunos, por ahí descendientes de italianos, dicen de los paraguayos ‘que se vuelvan a su tierra’... ¡esta es su tierra! Ellos estaban antes que nosotros.”

(Raúl, 58 años, habitante de La Boca, integrante de varias instituciones barriales, 2010)

Pero sea donde sea que se sitúe el inicio, todas estas narrativas otorgan a La Boca un rol protagónico en relación con la construcción de la Ciudad de Buenos Aires y de la Nación. Quienes enfatizan ese protagonismo en la actualidad son habitantes de muchos años de permanencia en el barrio, vinculados a algunas de sus instituciones tradicionales.

“La Boca fue la puerta de la inmigración y por ende la puerta de los oficios. O sea, por este puerto que es el puerto, digamos, primario, vino toda la inmigración.”

(Alberto, 65 años, habitante de La Boca, comerciante, 2009)

En versiones míticas que refieren a un pueblo idealizado, estos relatos son retomados también en instituciones y emprendimientos vinculados al turismo.

“Con su forma de boca le dio el nombre a la zona, que comenzó a poblarse a mediados del siglo XIX cuando inmigrantes italianos, españoles y de otras nacionalidades desembarcaron en el país. La tenacidad de estos hombres, el vigor y las ansias de forjar un nuevo futuro formó un crisol de razas que hoy se ve reflejado en todo lo que hace a la esencia del lugar.[...] Al sur de la gran aldea, La Boca del Riachuelo era el refugio de los navíos y del pueblo marinero que añoraba el terruño. Allí el progreso se construía con el trabajo febril de los hombres en el puerto, y la vida cotidiana transcurría entre melodías y sabores italianos. Aquí, en

la Vuelta de Rocha, la memoria se impone a cada paso para descifrar la esencia del rincón multicolor de Buenos Aires.”

(Presentación del barrio, sitio web del Museo Histórico de Cera de La Boca, 2011)

Buenos Aires se caracterizó, desde fines del siglo XIX, por la coexistencia de una multiplicidad de grupos étnicos producto de los flujos migratorios. Sin embargo, una “formación nacional de alteridad”³⁵ -que privilegió la construcción de un tipo único a partir de un “crisol de razas” sólo europeas- tendió a la invisibilización de las diferencias (Segato, 1998 y 2007). Este relato nacional, unido a la idea de que “los argentinos descendemos de los barcos” forma parte de un criterio de sentido común (Briones, 2000; Segato, 1998).³⁶ Dicha versión sobre los orígenes de la Nación se adecua de modo casi perfecto a un lugar como La Boca, donde estuvo situado el primer puerto de Buenos Aires. Además, permite a sus habitantes una proyección a nivel nacional de un sentimiento de pertenencia anclado en lo local.

Narrativas como la de Antonio Bucich impulsaron fuertemente la genovesidad asociada al mismo en la construcción de una memoria compartida.

Según el historiador Fernando Devoto (1989), la población inmigrante en esta área de la ribera del Riachuelo, ligada a las actividades navieras y portuarias, data aproximadamente de los comienzos de la década de 1830. Devoto analiza el caso de la emigración Lígur a La Boca en el Censo de la Ciudad de Buenos Aires de 1855, de cuyos datos es posible inferir algunas características diferenciales. Para entonces, la ciudad contabilizaba 91.395 pobladores, de los cuales 36% eran extranjeros. A 20 cuadras de la Plaza de la Victoria (hoy Plaza de Mayo), aislada de la ciudad por caminos intransitables gran parte del año y con la existencia del Capitán de Puerto como única presencia del Estado, La Boca reunía a 1.500 habitantes. La población italiana sobre el conjunto de la población en La Boca llegaba al 42,5%, o hasta el 53%, incluyendo dentro del grupo étnico a los hijos argentinos que vivían con sus dos padres italianos. La hipótesis de Devoto acerca de por qué La Boca se consideró el barrio italiano de Buenos Aires, más allá de lo que indican los datos

³⁵ La “formación nacional de alteridad”, alude a la “matriz idiosincrática de producción y organización de la alteridad interior de la nación” (Segato, 2007: 29).

³⁶ El artículo 12 de la Ley de Inmigración y Colonización promulgada en 1876, establece: “Repútase inmigrante para los efectos de esta ley, a todo extranjero [que] llegase a la república para establecerse en ella, en buques a vapor o a vela, pagando pasaje de segunda o tercera clase, o teniendo el viaje pagado por cuenta de la Nación.” (Citado en Devoto, 1989: 5).

cuantitativos,³⁷ subraya que fueron los inmigrantes provenientes de esa península quienes consiguieron liderar ampliamente la vida económica, social y cultural de La Boca.

Era la pequeña Italia, o para hablar con mayor exactitud la pequeña Liguria del Río de La Plata, en cuyas calles, argentinos, italianos y extranjeros de otras nacionalidades usaban como lengua básica de comunicación el dialecto genovés a fines del siglo [XIX]. Uso de un dialecto que reflejaba la culminación exitosa de un proceso de liderazgo territorial de parte de los ligures, proceso que se había iniciado en los años centrales del siglo XIX (Devoto, 1989: 9).

Devoto explica los motivos para este liderazgo a partir de algunas singularidades existentes en La Boca en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX:

En primer lugar, del comparativamente mayor peso numérico de los italianos en el conjunto de la población del barrio; en segundo lugar, del excepcional aislamiento geográfico del mismo en sus momentos iniciales, lo que posibilitó la maduración bastante autónoma de una cultura genovesa en la Boca; en tercer lugar, de la relativamente débil y tardía influencia de las estructuras burocráticas estatales en la vida social del barrio (*Ídem*: 20).

En el marco del proceso de urbanización de Buenos Aires, junto a la configuración y consolidación de los otros barrios del centro-sur, los datos censales indican que a partir de 1870 y en las décadas siguientes, La Boca mantuvo un continuo y sostenido crecimiento poblacional, debido en gran parte a la llegada de inmigrantes europeos. En 1887, la población ascendía a 24.498 personas ubicadas en 869 casas que se localizaban principalmente en la Vuelta de Rocha³⁸ y en los caminos Viejo (actual calle Necochea) y Nuevo (actual Avenida Almirante Brown). Los extranjeros eran más de la mitad del total de habitantes del barrio, porcentaje similar a la media de la Ciudad de Buenos Aires. La epidemia de fiebre amarilla (1871) derivó en un movimiento poblacional de los sectores de mayor poder adquisitivo desde el sur (que incluía también a San Telmo, Concepción, Monserrat,

³⁷ En Buenos Aires los italianos constituían, todavía 50 años más tarde (en 1904) el 24% del total de la población y se hallaban presentes en todos los distritos de la ciudad, y en varios de ellos en porcentajes superiores al 30% de los habitantes (Devoto, 1989).

³⁸ “Podríamos afirmar que la Vuelta de Rocha es la capital de La Boca del Riachuelo. [...] Su nombre: Rocha es tradicional y así se la conoce desde los años en que un antiguo propietario de comercio, instalado en la calle que ahora lleva su nombre, Rocha, ejercía su negocio. [...] Cuando la pintaba el primer artista de La Boca, el ingeniero Carlos Pellegrini, se la denominó por breve tiempo Puerto de los Tachos” (Pugliese, 1978: 53).

Barracas) hacia el barrio norte. Como consecuencia, el sur se fue transformando en un espacio de residencia de obreros, cercano a las fuentes de trabajo.

Junto a estos cambios poblacionales, La Boca tuvo transformaciones en la infraestructura y equipamiento: en 1853, cambió la iluminación a aceite por la de kerosene; en 1859, se asignó nombre oficial a las calles del barrio; en 1870, llegó el tranvía. En 1880, dejó de ser zona provincial y se integró como barrio a la Ciudad de Buenos Aires; en 1886, se comenzó el remate y parcelamiento de la zona. Cuando culmina el siglo XIX el barrio tenía puerto, escuela, iglesia, ferrocarril y tranvía (Herzer *et al.*, 2008a: 97-117). El puerto del Riachuelo o puerto de La Boca tuvo su mayor actividad económica e industrial entre 1870 y hasta 1916, cuando pasó a ser un puerto de cabotaje. En ambos márgenes se asentaron numerosos astilleros, barracas³⁹, industrias relacionadas con la carne (mataderos, saladeros, frigoríficos), velerías, jabonerías, corrales y tambos.

En torno al Cuarto Centenario de la ciudad, en 1936, algunas acciones promovidas por integrantes del *Ateneo Popular de La Boca* (asociación barrial fundada en 1926) buscaron subrayar los orígenes españoles del barrio. El grupo se vinculó con la *Academia Nacional de la Historia*, involucrándose en las discusiones sobre la primera fundación. El *Ateneo* impulsó también concursos literarios e históricos sobre el Cuarto Centenario (Silvestri, 2003: 295-296). Las argumentaciones acerca del origen español se nutrieron de debates en torno al lugar donde ocurrió la primera fundación de Buenos Aires, realizada por Pedro de Mendoza en nombre de la corona española en 1536. Las diferentes tesis indicaron varios lugares posibles. La Vuelta de Rocha fue uno de ellos. Quienes abogaban por esta posibilidad buscaban detalles que les permitieran hacer coincidir las descripciones de Ulrico Schmidl con las tierras bajas y anegadizas del *Riachuelo de los Navíos*. Al respecto, Bucich propuso:

Dejemos abierto el interrogante, ya que no hay documento concluyente que afiance a los que niegan o fortalezca definitivamente a los que sostienen que así fue (1998: 10).

El debate en torno del lugar físico donde se produjo la fundación, aún inconcluso, es retomado actualmente solo por algunos antiguos habitantes vinculados a las instituciones tradicionales, en conversaciones informales o en conferencias en

³⁹ Las barracas “eran construcciones destinadas al almacenaje de los productos que se embarcaban o desembarcaban en el Riachuelo” (Bucich, 1998 [1970]: 26).

ocasiones como la celebración del *Aniversario de La Boca*. El énfasis en los orígenes españoles se entremezcla con la versión canónica de la *historia boquense* y posibilita, a quienes pueden remitirse a una ascendencia española, disputar el liderazgo de los italianos. A su vez, ambas líneas narrativas se potencian y permiten posicionar a La Boca en un lugar trascendente en la construcción de Buenos Aires y de la Argentina.

Desde la década de 1940 se inició un proceso de estancamiento y descenso de la cantidad de habitantes del barrio que duró hasta comienzos del siglo XXI. Entre 1947 y 1991, el barrio perdió más del 40% de su población. Estas transformaciones se dieron junto a otros cambios más estructurales: el cese del flujo inmigratorio europeo, la suburbanización de la zona oeste y norte de la ciudad, desplazando a la zona sur como centro industrial; la decadencia económica del puerto de La Boca (que comenzó hacia 1925 con la inauguración del Puerto Nuevo hasta su desactivación total en 1970). La pérdida de fuentes laborales, vinculada a la decreciente importancia de los roles productivos del barrio, se sostuvo en la década de 1980. Las tasas de desempleo se profundizaron en la década de 1990, en el contexto de un marcado incremento en estos índices a nivel nacional y de la aceleración de la recesión económica a partir de 1995, afectando principalmente a los sectores de menor calificación e ingreso. Conjuntamente, los problemas habitacionales de la población más pauperizada de la Boca aumentaron desde la década de 1980 y, al menos, hasta los primeros años posteriores a la crisis política y social de diciembre de 2001. A la par de este proceso, se dio un cambio en la composición de la población; por un lado, descendió de manera importante el porcentaje de extranjeros residentes en el barrio (de 46% en 1909, a 21% en 1960). Por el otro, cambió la composición de este grupo: mientras que a comienzos de siglo, los extranjeros residentes en el barrio eran en su mayoría de origen europeo, en 1997 el 63% de la población extranjera residente en el barrio provenía de países limítrofes (INDEC, 1997). A esto se sumó la llegada de migrantes de provincias argentinas, de habitantes de la ciudad que se mudaron de otros barrios buscando una oportunidad inmobiliaria o reducir sus costos de vida, así como provenientes de otras villas miseria y zonas marginadas de la ciudad reubicadas en asentamientos de viviendas muy precarias (Herzer *et al.*, 2008a: 97-117).

Es necesario notar, sin embargo, como señala Lacarrieu (1993), la importancia que ya tenían en los primeros años del siglo XX grupos como los

uruguayos y paraguayos, un dato que ha quedado invisibilizado en los relatos barriales canónicos. La autora analiza datos del censo de 1914, que indican que había en aquel momento 1.143 uruguayos en el barrio, poniendo de manifiesto que los cuatro grupos poblacionales principales en ese momento eran argentinos, italianos, españoles y uruguayos. Además, los números señalan que los paraguayos eran 187 para la misma época, instalados en las calles Necochea y Ministro Brin, a los que se sumaban quienes venían en los barcos desde Asunción y luego retornaban al punto de origen. Estas cifras resultan relevantes, ya que “los migrantes de países limítrofes son asociados a la barriada [recién] a partir de los años 1960-70, cargando con el estigma de lo negativo para el barrio” (*Ídem*: 121). La perspectiva que ha predominado proviene de un corte temporal entre un antes (idealizado y sagrado, vinculado a una inmigración europea) y un después (profano, asociado al recambio poblacional) (*Ídem*: 132). Esta distinción temporal entre un antes (idealizado) y un después (caótico) ha sedimentado en el presente, aunque ubicando cronológicamente ese corte de modos diferenciales, según quién lo enuncie y en relación a qué conflictos barriales.

Además, más recientemente, y tensionando la *historia* más legitimada, están quienes recuerdan que la zona ya estaba poblada incluso para la época de la llegada de los españoles. Ellos proponen comenzar el relato con los querandíes, en tanto *pueblos originarios* o primeros pobladores del lugar. Estas versiones apuntan a una revisión histórica y a la contrucción de un relato barrial alternativo, que otorgue visibilidad en las representaciones y legitimidad para imponer sentidos sobre el barrio a habitantes venidos de países limítrofes, de las provincias o de otros barrios de la ciudad. Tal argumentación está a tono con procesos globales, en los cuales la cuestión de la ‘diversidad cultural’ ha ido ganando visibilidad pública de manera creciente desde la década de 1990, y con “un cambio en el régimen de visibilidad de la etnicidad en la Argentina, de una situación de invisibilización de la ‘diversidad’ a una creciente hipervisibilización de las diferencias” (Grimson, 2006: 70).⁴⁰ Por un

⁴⁰ “Los llamados ‘inmigrantes limítrofes’ que desde el siglo XIX constituyen alrededor del 2,5% de la población argentina no eran socialmente considerados como tales en ese contexto. Más bien, y especialmente paraguayos y bolivianos, eran incorporados al conjunto de los ‘cabecitas negras’. Esta fue la manera despectiva en que se estigmatizó, en ‘un país sin negros’, a la población trabajadora con alguna ascendencia indígena que llegaba a Buenos Aires en la década de 1930. Es decir, cualquier diferenciación por origen nacional o por especificidad étnica tendía a disolverse en una identificación de clase que las englobaba, aunque marcando racialmente la ‘oscuridad’. [...] Desde la década de 1980 y especialmente la de 1990, nuevos clivajes cobraban relevancia y una creciente diferenciación étnica,

lado, existe una discursividad que apela a la convivencia multicultural junto a la celebración de una diversidad cultural desprovista de historicidad, promovida desde industrias culturales como el turismo y la gastronomía. Paralelamente, en Argentina se promulgaron leyes de ampliación de derechos ciudadanos: nueva Constitución nacional (1994), Ley de Migraciones (2003),⁴¹ Ley de Matrimonio Igualitario (2010). Conjuntamente, persisten desigualdades sociales y surgen reclamos de respeto a las diferencias que adoptan formas etnicizadas, así como formas de estigmatización y segregación basadas en las pertenencias nacionales.

En este nuevo contexto, el caso de La Boca es particular ya que desde fines del siglo XIX ocupó, en relación con el centro porteño, el lugar de la diversidad cultural. Aún así, el relato barrial hegemónico tendió a sobreestimar algunos colectivos, como los genoveses, e invisibilizar otros. En ese marco, este énfasis más reciente en el origen querandí es impulsado sólo por unos pocos habitantes o por no residentes involucrados con el barrio, que tienen una militancia activa en torno a algunas cuestiones. Algunas de ellas son: la oposición a una resignificación barrial en los últimos años, vinculada a intereses empresarios que apuntan a subir el valor inmobiliario; la búsqueda de construir nuevas estrategias alternativas en torno al turismo, que permita ampliar las fuentes de trabajo a sectores más amplios de la población residente; la búsqueda de ampliar los límites que impone un relato barrial hegemónico, a partir del cual se estigmatiza a algunos habitantes del barrio; entre otras.

Podemos señalar que, en la actualidad, entre quienes participan activamente en la construcción de un **orden simbólico y visual público**⁴² -habitantes de sectores

tanto en términos de discriminación y xenofobia como de reivindicación y reclamo, adquiriría relevancia política” (ídem: 71 y 81).

⁴¹ En la Ley 25.871 se establece que los ciudadanos de países miembros del MERCOSUR o de Estados allegados pueden obtener residencia legal en la Argentina sólo mediante la acreditación de su nacionalidad y la carencia de antecedentes penales. Posteriormente, en el año 2006 se comienza a llevar a cabo el operativo “Patria Grande” cuyo objetivo central es regularizar la situación migratoria de los inmigrantes que ya estaban residiendo en la Argentina.

⁴² Retomo aquí la noción de “orden simbólico público” utilizada por Scott (1985). Para este autor, quienes tienen el poder local controlan ampliamente el escenario público y la vida pública ritual. No tienen el total control, pero pueden escribir el guión básico, dentro del cual actores subalternos encuentran un espacio de maniobra. Tomo en cuenta, sin embargo, que, a diferencia del pequeño poblado campesino de Malasia en el cual el autor realizó su etnografía entre 1978-1980, este estudio está localizado en un barrio que forma parte de una metrópoli contemporánea, el Área Metropolitana de Buenos Aires. Por lo tanto, en nuestro caso, el orden simbólico y visual público más legitimado es disputado y coexiste con otros órdenes urbanos (Duhau y Giglia, 2008). Respecto de una dimensión

medios integrantes de instituciones tradicionales, comerciantes, artistas callejeros, funcionarios estatales, funcionarios de museos, representantes de ONG-, se ponen en juego, disputan, tensionan, diferentes relatos en torno a una *historia de La Boca*. Entre ellos, quienes sustentan la versión más hegemónica son antiguos habitantes con afiliaciones en instituciones locales tradicionales, que apuntan a fijar una *cultura* y una *identidad* ligadas a un territorio. Esta concepción, donde cultura e identidad coinciden y son entendidas como ‘segunda naturaleza’, enfatiza la cuestión de las *raíces* o del *origen*, como una herencia que se transmite de generación en generación (Cuche, 1998: 106).

En el próximo apartado me interesa poner en relieve algunos aspectos que, junto a las cuestiones ya mencionadas, contribuyeron en las primeras décadas del siglo XX a la construcción de una *historia de La Boca* en tanto comunidad con características específicas y diferenciada del resto de la ciudad.

2.2. La construcción de una comunidad diferenciada

2.2.1. EL AISLAMIENTO TERRITORIAL INICIAL

El aislamiento físico inicial de La Boca respecto del resto de Buenos Aires contribuyó tanto a la posibilidad de circunscribir un territorio diferenciado como a la construcción de una comunidad con cierta autonomía (Silvestri, 2003). La Boca estuvo separada de la ciudad por el denominado *Tragaleguas* y por los terrenos de los Brittain (*Ídem*: 58). El amplio predio sin fraccionar llegaba hasta la calle Alegría, ahora Wenceslao Villafañe, y era considerado “la tierra de nadie” (Pugliese 1978: 16). La historiadora Hebe Clementi describe este espacio, en las primeras décadas del siglo XX, como “el ámbito desierto y baldío entre Parque Lezama y La Boca misma, paraíso de potreros sin límites, de pantanos peligrosos, con la aventura palpitando detrás de cada montículo” (2000: 194).

Un área que abarca varias hectáreas permaneció sin parcelar ni construir hasta la década de 1990, y es conocida hasta hoy como terrenos de *Casa Amarilla*, por el color de la residencia que hizo construir allí el Almirante Guillermo Brown en 1813.

visual, parto de entender que los actos de ver tienden a organizarse según órdenes visuales o regímenes escópicos (Jay, 2003).

2.2.2. UN IDEAL DE TRABAJO Y PROGRESO

Las crónicas sobre fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX abundan en detalles sobre una vida cotidiana austera y con limitaciones económicas, junto a una fuerte apuesta al trabajo como vía para el acceso a la vivienda propia, a mayores comodidades, a un ascenso económico y social. En sus escritos, Antonio Bucich destacó una gran disposición al trabajo de los primeros inmigrantes. Son reiteradas sus adjetivaciones en esta dirección, que refieren a una “laboriosa sociedad boquense que surge en el siglo XIX” (Bucich; 1998: 9); “gente del trabajo” (*Ídem*, 10).

Al igual que en el resto de la ciudad, una confianza compartida por una parte de los habitantes del barrio en la modernidad y en un futuro mejor se expresa en la palabra *progreso*, utilizada como forma de nominación en instituciones locales, y que aún perdura en el nombre de alguna panadería o de una fábrica de pastas. La *Sociedad Progreso de La Boca*, activa desde 1875, congregaba a los habitantes más importantes del barrio para coordinar acciones tendientes a mejorar la calidad de vida de los boquenses: la creación de un mercado, el empedrado de las calles, la instalación de gas (Battiti y Mezza, 2006). El periódico *Progreso de La Boca* (que luchó por la candidatura de Alfredo Palacios) se funda en 1896. Antes de fin de siglo habría otros dos más: *Riachuelo* y *La Libertad* (Clementi, 2000: 40). También existieron la calle *Progreso*, ahora Pinzón y la calle *Industria*, actualmente Aristóbulo del Valle (Pugliese, 1978: 16).

Junto al anhelo de *progreso*, algunos inmigrantes provenientes de Europa trajeron del viejo continente ideales formados en las luchas anarquistas y socialistas. Los trabajadores portuarios se organizaron en sindicatos para demandar por mejores condiciones de trabajo. Así lo describe un cronista local:

La Boca era entonces el centro obrerista más agitado del país. Todos los obreros estaban agremiados. Tenían su correspondiente sociedad los estibadores, los carreros, los carpinteros de ribera y de obra blanca, que tenían sus diferencias entre ellos. (Muñoz, 1971: 32-33).

La lucha por la limitación de la jornada laboral a ocho horas, la demanda por el peso máximo de las bolsas que debían acarrear los estibadores en 70 kilos, fueron

conquistas logradas en la huelga portuaria de 1908.⁴³ Alfredo Palacios fue electo diputado nacional por el distrito de La Boca en 1904, reconociéndose como el primer legislador socialista de América.

Un límite social que distingue entre *trabajadores* o *gente de trabajo* (categorías de identificación valorizadas positivamente por los habitantes más establecidos) y *vagos* (categoría asociada a valores negativos por estos mismos pobladores) ha sedimentado en el presente. Como veremos más adelante, quienes se autoidentifican o pueden ser identificados por otros como *trabajadores* tienen más legitimidad para *ser boquenses*.

2.2.3. UNA FUERTE TRAMA ASOCIATIVA

Una tendencia a la asociatividad se tradujo en numerosas instituciones y asociaciones vecinales de distinto tipo, centradas en el barrio, con una valoración positiva de la cooperación social. Las motivaciones que nuclearon inicialmente a sus integrantes se involucraban con el mejoramiento de las condiciones de vida y el planeamiento urbano; con la promoción de actividades culturales y artísticas; con las demandas gremiales; con actividades deportivas.

Hacia la década de 1880, el liderazgo de los inmigrantes italianos se materializó en la fundación de instituciones sociales, muchas de las cuales continúan hasta hoy: la *Asociación de Socorros Mutuos José Verdi* (1878, conocida por actuales habitantes como *La Verdi*), la *Sociedad Italiana* (1882), la *Asociación Italiana de Bomberos Voluntarios de La Boca* (1884), la *Asociación Ligure de Socorros Mutuos* (1885), la *Asociación de Socorros Mutuos Torcuato Tasso* (1895). Además, se inauguraron varios teatros, con dueños y repertorio italiano: *Panteipe* (1880), *Dante Alighieri* (1883), *Iris* (1881); y los teatros de títeres: *Sicilia*, *San Carlino*, *Cantoni* (Silvestri 2003: 282-284).

En las primeras décadas del siglo XX, habitantes del barrio fundaron una nutrida red de instituciones. Dos de ellas, que siguen aún en actividad, resultan significativas por la activa labor de sus miembros en la construcción de sentidos en torno al barrio y por su vinculación con las artes plásticas: el *Ateneo Popular de La*

⁴³ La lucha por la limitación de la jornada laboral a ocho horas había sido promovida inicialmente por la Sociedad de Resistencia Calafates Unidos, en 1901 (Diario Conexión 2000, octubre 2011).

Boca (fundado en 1926) y la *Agrupación Gente de Arte y Letras Impulso* (promovida por el pintor Fortunato Lacámara en 1940).

A lo largo de este trabajo llamo **instituciones barriales tradicionales** a aquellas que se crearon entre fines del siglo XIX y fines de la década de 1960 (cuando se produce la desactivación del puerto de La Boca), y que continúan hasta la actualidad. Entre ellas hay mutuales, asociaciones vecinales, clubes, fundaciones, ateneos culturales, entidades que representan intereses profesionales. Considero también entre ellas a organizaciones de segundo grado como la *Coordinadora de Entidades Intermedias*, que funcionó durante parte de la década de 1990 y nucleó a varias de las instituciones tradicionales; o la *Fundación Museo Histórico de La Boca* (1987), vinculada a la *República de La Boca* y al *Seminario y Archivo de Historia de La Boca del Riachuelo*. Más allá de su heterogeneidad, estas instituciones reivindicán y se incluyen en una tradición histórico-cultural del barrio vinculada al tiempo de permanencia y a una trayectoria, así como a un reconocimiento por parte de otras instituciones o de funcionarios estatales (véase Herzer *et al.*, 2008b).

La tendencia a la asociatividad y la creación de colectivos tuvo y tiene relevancia en la construcción de relaciones sociales, en las alianzas con agentes estatales y privados, en las apropiaciones de recursos materiales y simbólicos. Junto a las instituciones barriales tradicionales existen hoy muchas otras instituciones y organizaciones sociales, creadas con propósitos diferentes de aquellos que impulsaron a los pobladores del siglo XIX y principios del XX. Ahondaremos en ello en el próximo capítulo.

2.2.4. UN ÉNFASIS EN LAS PRÁCTICAS EN COMÚN

Junto a estos aspectos, me interesa subrayar un ideal de homogeneidad interna que caracterizó la conformación de los barrios porteños (Lacarrieu, 2005) y al que La Boca no fue ajena.

La constitución urbana de los barrios se fue organizando bajo la idea de *identidad homogénea* (en el mismo sentido que se constituyeron las identidades nacionales), subsumiendo todo tipo de diferencias y desigualdades desde este concepto de identidad barrial en clave de identidad *genética* y *esencial* (Lacarrieu, 2005: 370; *itálicas de la autora*).

La historiadora Hebe Clementi, partiendo de una “reconstrucción compartida de historias de vida” realizada junto a antiguos habitantes, describe algunas prácticas

de la vida cotidiana boquense en la primera mitad del siglo XX, enfatizando en los aspectos comunes, así como en ciertos principios morales que guiaban las conductas.

Se compartía el genovés, en buena medida por el hecho de que los patrones de negocios variados y de talleres activos lo hablaban. [...] Supongamos que hablar genovés fuera quizás garantía de tener un cierto predicamento ante el resto, pero no pasaba de allí. La democracia entendida como el rasero igualitario de todos era la exigencia de trabajo, el cumplimiento de las obligaciones, la inflexibilidad según el grado de práctica totalitaria del pater-familias, la adhesión a las normas de vida comunitaria consentidas: trabajo, iglesia, escuela, juegos, distracciones admitidas, adhesión comunitaria al trabajo de bomberos, y para el hombre quizá allí quedara colmada la exigencia. Para la mujer debía ser otro el ritmo, otro el cumplimiento, otra la participación. [...] Una fábrica de individualidades, sin duda, donde si prevalecía el orden impartido por el hombre, quizá el camino infinitamente frondoso de la mujer garantizaba comidas sabrosas, flores en toneles o latas vacías del patio, delantales para los hijos planchados con ‘ferro da stirare’, abrigos tejidos, vestidos para festejos de carnaval o acontecimientos, alguna torta para las fiestas y ricas frituras para las buenas ocasiones... (Clementi, 2000: 37-38)

Antiguos habitantes recuerdan también algunas prácticas compartidas que contribuían a construir un sentido de pertenencia y una cierta homogeneidad. Conversando con José, un habitante de 70 años que nació y siempre vivió en el barrio, él recordaba la manera de despertarse cada mañana:

“Era un taller metalúrgico; a las 5 de la mañana ponían el motor generador en marcha. [...] a las 6 de la mañana tocaba la silvina y todos los del barrio “Uh, son las 6 de la mañana, hay que levantarnos para ir a trabajar”. Se escuchaba... ¿sabés hasta dónde?! Todo a la redonda ¿no? la sirena esa.”
(Entrevista con José, noviembre de 2010)

Asimismo, las narrativas sobre la primeras décadas del siglo XX y hasta el comienzo de la dictadura militar en 1976, ponen énfasis en una vida muy activa en las calles del barrio, como ámbito de prácticas donde transcurría parte de las vidas de sus habitantes. Abundan las crónicas en torno a celebraciones compartidas: los corsos de carnaval, las procesiones religiosas, las *fogaratas* de San Juan, las fiestas patrias.

Los relatos de los juegos entre los varones (niños y jóvenes), en los que se destaca el juego a la pelota o fútbol, tienen como marco los *potreros*, los terrenos baldíos, las zanjas, las calles empedradas o de tierra. Estos espacios barriales podían ser también el entorno de controversias y conflictos, que sin embargo suelen ser minimizados actualmente por antiguos habitantes al comparar los *jóvenes de antes* con los *jóvenes de hoy*. Las llamadas *guerrillas* enfrentaban a pedreadas a diferentes bandos, siendo las más importantes las de la calle Patricios, frontera entre los bandos de La Boca y Barracas (Muñoz, 1971: 19).

“Una onda con un cuero de zapato viejo y dos tientos de piola y dos alambres, formaban el equipo para pelear en las clásicas guerrillas.”
(José M. Brignone, 1946, en Clementi, 2000: 65).

Mi hipótesis es que es sobre un ideal de comunidad homogénea que, en el presente, antiguos habitantes que ocupan lugares relevantes en instituciones barriales tradicionales construyen prácticas que promueven sentidos de pertenencia comunitaria (que van desde una escala barrial a una nacional), a la vez que apuntan a fijar sentidos en torno a La Boca. Muchas de estas prácticas se nutren de una tradición de simbolizaciones del barrio, tal como veremos a continuación. Pero esta tradición es también reapropiada, con sentidos diferenciados e incluso contrapuestos, por habitantes de sectores populares nucleados en organizaciones sociales variadas, así como por no residentes que tienen intereses en el barrio. Una serie de constantes en las operaciones de simbolización barrial es puesta en juego en diversas escenificaciones por actores que tienen posiciones desiguales dentro de la trama de relaciones de poder en La Boca.

2.3. Una tradición de simbolizaciones del barrio

Al poco tiempo de comenzar el trabajo de campo, me fui dando cuenta de que un conjunto restringido de motivos o elementos visuales eran utilizados una y otra vez por artistas callejeros, habitantes, emprendedores culturales y otros actores en una variedad de prácticas de imagen como murales, graffitis, pintadas políticas, promociones de eventos, fachadas de locales, souvenirs turísticos. Asimismo, observé que las letras de las canciones de las murgas, los textos de las obras de teatro colectivas y de otras escenificaciones que refieren a una *historia de La Boca* se nutrían de un repertorio también acotado de palabras y frases estereotipadas. Como me dijo Mercedes, en una entrevista que realizamos en su casa:

“*Vas a ver que es siempre el conventillo, el puente, la cancha, la murga.*”
(Entrevista con Mercedes, habitante de La Boca, 40 años, febrero de 2010)

Mi objetivo en este apartado es presentar los procesos por los cuales, junto a un énfasis en ciertos orígenes, habitantes de La Boca involucrados con las principales instituciones locales fueron produciendo, en las primeras décadas del siglo XX y hasta 1960, una tradición de simbolizaciones del barrio.

En dicha tradición, la dimensión visual resulta central y se conforma con una serie de motivos o elementos simbólicos recurrentes que ya constituyen un conjunto clásico: el Riachuelo, lo portuario, el Puente, los pintores y artistas, el conventillo, el azul y oro, las murgas y el carnaval, el tango. Cierta noción de paisaje, ciertos usos del color se repiten aquí y allá. Este repertorio se nutre también a partir de la consagración de algunos héroes barriales, cuyos nombres fueron adquiriendo visibilidad pública en diferentes producciones: murales, letras de canciones, formas de nominación de calles, y otras. Asimismo, ciertas palabras, frases, géneros musicales, sonoridades, fueron adquiriendo sentidos específicos.⁴⁴

Los signos difieren entre sí en cuanto a su condición. Algunos de ellos (el Riachuelo, el Puente Transbordador, el conventillo) tienen a la vez una dimensión física material, vinculada a la experiencia del habitar, así como una dimensión simbólica en tanto signo (vinculada tanto a los objetos materiales como a sus representaciones). En estos casos, cabe señalar una circularidad y una tensión entre estas dimensiones, por lo que opté por presentarlas en su conjunto. Debemos entonces tomar en cuenta sus condicionamientos recíprocos, que no pueden presuponerse y deben ser analizados en sus contextos específicos. Otros signos (como la combinación de colores azul - amarillo), han sido contruidos desde el comienzo como convención, es decir, con una función simbólica.⁴⁵ La construcción de una tradición de simbolizaciones del barrio contribuyó a la consolidación de una memoria compartida hegemónica, una *historia* que condensa sentidos vinculados a un territorio, *La Boca*, y a una categoría de identificación social, el hecho de *ser boquense*.

Como analizaremos en los próximos capítulos, este corpus acotado de simbolizaciones es reapropiado actualmente por actores diversos y desiguales, disputando o tensionando sus sentidos. Por otra parte, veremos también que quienes están involucrados en la producción y/o interpretación de imágenes materializadas en

⁴⁴ Una vez establecida la convención, como sugiere Fabian (1996: 228), estos signos pueden ser tomados de un repertorio prefabricado, que no es construido para la ocasión. Por lo tanto, los signos son movibles e intercambiables, pueden ser usados en diferentes situaciones, no están atados a un evento específico, o a un tópico representado en un mural en un espacio barrial determinado.

⁴⁵ Una de las funciones simbólicas más importantes “es la objetivación de las relaciones entre individuos y grupos. [...] Al objetivar roles y relaciones, el simbolismo logra un tipo de estabilidad y continuidad sin la cual la vida social no puede existir” (Cohen, 1985: 62). Estos símbolos tienen una dimensión cognoscitiva; una dimensión afectiva, en tanto siempre afectan emociones y sentimientos; son intencionales, en tanto impulsan a las personas a actuar (*Ídem*: 58).

superficies del espacio público urbano del barrio partiendo desde otros repertorios, muchas veces lo hacen dialogando y en tensión implícita o explícita con este repertorio tradicional.⁴⁶

Veamos a continuación, esquemáticamente, cómo se fue construyendo y consolidando esta tradición de simbolizaciones que tiene una sedimentación en el presente, así como el rol de sus principales productores.

2.3.1. EL RIACHUELO

El *Riachuelo* es el eje de la *historia* del barrio, en sus diferentes acentuaciones y vinculaciones con los relatos en torno a Buenos Aires y a la Nación. El curso de agua forma parte del río Matanza-Riachuelo (llamado Riachuelo en su desembocadura y Matanza en la mayor parte de su desarrollo), que nace en la provincia de Buenos Aires, constituye el límite Sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y desemboca en el Río de la Plata. Su importancia se sustenta en relación con una variedad de cuestiones: la forma inicial de nominación de la localidad ribereña, el arribo de los conquistadores españoles en el siglo XVI, el puerto y sus actividades, la inmigración de ultramar de fines del siglo XIX y comienzos del XX, las industrias asentadas en sus márgenes y el trabajo obrero, la construcción de un paisaje típico.

Por otra parte, los modos de habitar esta área ribereña han estado y están permeados por características físicas con las que no conviven habitantes del centro y otras áreas de la ciudad alejadas de la costa. Ciertas vivencias conforman sensibilidades y experiencias de vida particulares: las sudestadas (viento frío del sudeste que provoca la crecida del Riachuelo); las inundaciones del barrio ocasionadas por este fenómeno; el terreno fangoso y anegadizo; la contaminación de las aguas; sus paisajes.

Además, en distintas épocas y en la actualidad, el Riachuelo, sus usos y sentidos, han dado lugar a debates y controversias que exceden la escala barrial. La polémica en torno a los proyectos para el puerto de Buenos Aires, que tuvo su epicentro entre 1870 y 1886, es recordada aún hoy entre algunos habitantes en

⁴⁶ Esto es así porque: “En una configuración cultural, las clasificaciones son más compartidas que los sentidos de esas clasificaciones. [...] Por ello, la disputa acerca del sentido de las categorías clasificatorias es una parte decisiva de los conflictos sociales” (Grimson, 2011: 185).

conversaciones informales o reuniones donde se discute el rol del Riachuelo en relación con el barrio. La controversia más retomada es la que representaron el ingeniero Luis Huergo y Eduardo Madero. El proyecto de Huergo proponía mejorar las instalaciones del puerto del Riachuelo. Las sucesivas propuestas de Madero impulsaban la construcción de un nuevo puerto en el frente de la ciudad. Como Puerto Madero nunca llegó a funcionar correctamente, fue necesaria la construcción del Puerto Nuevo, más al norte, que se realizó entre 1911 y 1928. La reducción de las actividades del Puerto de La Boca es señalada por antiguos habitantes de sectores medios y por los historiadores locales como el comienzo de una decadencia, el fin de los *años dorados*, del *esplendor* y del *progreso* del barrio.

Las imágenes de un Riachuelo con barcos forman parte de una noción de *paisaje típico* de La Boca, cuyos sentidos han sido fijados en torno al puerto y sus actividades como veremos más adelante. Antiguas formas de nominación del Riachuelo como *Riachuelo de los Navíos*⁴⁷ o *Riachuelo de los Querandíes* son retomadas actualmente por habitantes, trabajadores de ONG y otros actores que militan activamente por la navegabilidad de este curso, la permanencia de sus actuales habitantes en sus márgenes o formas de turismo alternativas a las dominantes.

Además, estas cuestiones se entrelazan con otra controversia que lleva muchísimos años y divide las opiniones entre quienes habitan esta área de la ciudad o tienen intereses en ella: la contaminación. Ya en 1840 aparecen referencias a la contaminación del agua y del aire en “El Matadero”, de Esteban Echeverría. En el contexto de la epidemia de fiebre amarilla de 1871, las aguas turbias cargadas con los desechos de mataderos y frigoríficos son señaladas por funcionarios de la época como causas de la propagación de la enfermedad en los barrios del sur. La contaminación del Riachuelo persistió y se acrecentó a lo largo del siglo XX. En la actualidad, su curso recibe numerosos desechos industriales, que lo posicionan como uno de los ríos más contaminados del mundo. Entre los principales contaminantes se encuentran metales pesados y aguas servidas, provenientes de las napas saturadas de toda la cuenca.

⁴⁷ Según Pugliese (1978: 11), el nombre *Riachuelo de los Navíos* fue otorgado por Félix de Azara (1742-1821), geógrafo y naturalista europeo, primer geógrafo de la región rioplatense.

El postergado saneamiento del Riachuelo tuvo múltiples idas y venidas en diferentes gobiernos. Entre ellos, el proyecto de 1993 es uno de los más recordados entre los actuales habitantes de La Boca por la amplia repercusión en los medios, los auspiciosos resultados prometidos y la nula implementación.⁴⁸ Un fallo judicial enmarca la situación actual. En julio de 2008, la Corte Suprema de Justicia de la Nación dictó un fallo sin precedentes que determinó responsabilidades compartidas respecto de la contaminación de esta cuenca entre el Gobierno Nacional, la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y la Provincia de Buenos Aires.⁴⁹

2.3.2. EL ANTIGUO PUENTE TRANSBORDADOR (Y EL NUEVO PUENTE NICOLÁS AVELLANEDA)

José Pugliese, uno de los cronistas locales, postuló con entusiasmo: “Es La Boca del Riachuelo el único lugar del mundo, creemos, que tiene dos puentes, uno a pocos metros del otro y con un solo nombre...” (1978: 31). Dado que el *Antiguo Puente Transbordador Nicolás Avellaneda* y el *Nuevo Puente Nicolás Avellaneda* tienen una historia interconectada, presentamos aquí algunas características de ambos, del contexto histórico y social en el que fueron construidos, así como de la creciente importancia del primero de ellos en tanto ícono-símbolo.

Desde su construcción en adelante, el *Puente Transbordador Nicolás Avellaneda* ha inspirado a pintores, grabadores, fotógrafos, escritores en diferentes épocas. Tanto como objeto material así como en tanto signo visual materializado en diferentes soportes y técnicas, el *Puente* ha ido adquiriendo una función simbólica

⁴⁸ Durante el gobierno nacional que tuvo como presidente a Carlos Menem, la por entonces Secretaria de Medio Ambiente María Julia Alsogaray presentó un proyecto de limpieza del Riachuelo a completarse en sólo mil días, que no se realizó y por el que se encuentra imputada en una causa por malversación de fondos.

⁴⁹ El 8 de julio de 2008 la Corte Suprema de Justicia de la Nación dictó sentencia definitiva en la denominada “causa Mendoza”, donde se determinó quiénes son los responsables de llevar adelante las acciones y las obras de saneamiento, el plazo en que deben ser ejecutadas, dejando abierta la posibilidad de imponer multas para el caso de incumplimiento. Por otra parte, el Máximo Tribunal encomendó al Defensor del Pueblo de la Nación y a las ONG la conformación de un Cuerpo Colegiado para el control del Plan de Saneamiento. El proceso se encuentra a cargo de la Autoridad de Cuenca Matanza Riachuelo (ACUMAR), un organismo público interjurisdiccional que reúne en su estructura tres ámbitos estatales (el Gobierno Nacional, la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y la Provincia de Buenos Aires) con el objetivo común de ejecutar un Plan Integral de Saneamiento Ambiental. El mencionado Plan, cuya primera versión data de fines de 2009, apunta a constituir una “propuesta superadora”, a partir de la revisión de documentos previos desde 1973 hasta 2008. Fuente: <http://www.acumar.gov.ar>

creciente. Ya sea en las pinturas de caballete de primera mitad del siglo XX, en murales situados actualmente en diferentes espacios barriales, en las pinturas paisajísticas destinadas a los turistas, la imagen del *Transbordador* marca la locación de la escena, la sitúa en un territorio. En relación con el turismo, su silueta icónica se ha multiplicado en postales, remeras y otros souvenirs para referir a La Boca, o más ampliamente a Buenos Aires.



002. Ilustración en sobres de azúcar, en bares de la Ciudad de Buenos Aires, 2011.

Sin embargo, su función simbólica en tanto ícono boquense o porteño no fue tomada en cuenta en el proyecto de la obra. Lo que primó en aquel momento fue su carácter utilitario. El *Puente Transbordador* fue construido entre el Ferrocarril del Sud y el Estado, inaugurado en 1914 en el contexto del crecimiento de industrias navieras y frigoríficas radicadas en Dock Sud. Su función original estuvo vinculada al trabajo, conectando La Boca y Dock Sud, permitiendo el cruce diario de los obreros entre ambas riberas. Su forma y materialidad remiten a lo portuario y lo industrial de La Boca de ese período. La estructura emergente del Puente está conformada por dos vigas superiores de enrejado en N, apoyada en dos pilares formados por torres de sección cuadrangular, unidas entre sí por numerosos arriostramientos; una plataforma transbordadora, con un carro suspendido, trasladaba pasajeros y carros de una orilla a otra. El tipo de cálculo adoptado para la construcción y la utilización de hierro de baja resistencia dieron como resultado un objeto único en su tipo, pesado y de grandes dimensiones en comparación con los otros dos transbordadores construidos sobre el Riachuelo apenas con un año de diferencia. El *Transbordador Avellaneda* estuvo en funcionamiento hasta fines de 1940, cuando su actividad cesa casi completamente. Para entonces, ya había sido

inaugurado el *Nuevo Puente Avellaneda* a pocos metros del anterior (véase Silvestri, 2003: 206-214).

En 1960, el funcionamiento del *Puente Transbordador* fue desactivado. La herrumbre, la falta de uso y de mantenimiento fueron dejando sus huellas y convirtieron al *Puente* en una gran estructura de hierro oxidado. En 1994, como parte de políticas neoliberales más amplias de achicamiento y privatización de los bienes del Estado, se planteó su desarme definitivo. Pero, si para ese momento el *Transbordador* había perdido su función utilitaria, no ocurría lo mismo con su función simbólica. La acción conjunta de habitantes de La Boca involucrados en las principales instituciones barriales, de asociaciones intermedias y de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires logró frenar su destrucción.

Actualmente, el *Puente Transbordador* es en sí mismo uno de los símbolos más importantes del barrio, así como el motivo visual elegido por integrantes de organizaciones sociales, emprendedores culturales y para actividades boquenses de las más diversas, a la hora de materializar en una imagen su pertenencia barrial. Algunos habitantes involucrados en instituciones barriales tradicionales, integrantes de una ONG, emprendedores culturales, funcionarios estatales, plantean su recuperación y eventual refuncionalización vinculada al turismo. En torno a esta cuestión, existen, previsiblemente, diferentes opiniones, ya que “es sobre símbolos relevantes que suele haber desacuerdos importantes, soterrados o abiertos” (Grimson, 2011: 225).

En relación con cuestiones como su eventual desarme, la posibilidad de su recuperación y su relevancia como símbolo barrial, un antiguo habitante del barrio y miembro de varias de sus instituciones tradicionales opina:

“Esto tiene más historias...y vamos a terminar no haciendo nada. El problema más fundamental de esto es que hace unos años casi corremos el peligro de que lo vendan como hierro viejo. Nos enteramos...pero armamos un bruto quilombo en toda La Boca, ¿no? Porque es como tirar el obelisco más o menos.”
(Entrevista con Román, habitante de La Boca, 60 años, diciembre de 2009)

Así es que en las argumentaciones en torno a la posible “*recuperación del Puente Transbordador*” y su lugar como símbolo barrial surgen comparaciones con el Obelisco en tanto símbolo de Buenos Aires, con otros transbordadores del mundo y hasta con la *Tour Eiffel* situada en la ciudad de París.



003. Ribera del Riachuelo en La Boca. Al fondo, Antiguo Puente Transbordador y, atrás, el nuevo Puente Avellaneda. Foto: noviembre de 2010.



004. Conventillos en el centro del barrio. Foto: Ozlem Ogun, agosto de 2008.

Por otra parte, los diferentes posicionamientos entre habitantes y otros actores no residentes, ponen en tensión al *Antiguo Puente Transbordador* y al *Nuevo Puente Nicolás Avellaneda*, tomando en ocasiones partido por uno de ellos.

El *Nuevo Puente Nicolás Avellaneda* fue proyectado por la Dirección Nacional de Vialidad en 1935-1936 e inaugurado en 1940, como parte de un plan más amplio de reorganización viaria entre la Capital y la provincia de Buenos Aires. Desde su inauguración, el *Avellaneda* reemplazó y amplió las funciones del *Antiguo Puente Transbordador*, constituyéndose hasta la actualidad en uno de los principales accesos de entrada y salida, entre la Ciudad de Buenos Aires (La Boca) y la zona sur del conurbano bonaerense (Dock Sud, Partido de Avellaneda). Su imponente estructura de hormigón y acero, de líneas simples, responde a una búsqueda formal asociada a la modernidad y el progreso. Junto al *Puente Pueyrredón*, el *Avellaneda* ha sido escenario de cortes de ruta desde fines de la década de 1990, protagonizados por agrupaciones piqueteras que reclaman trabajo y mejores condiciones de vida al Estado.⁵⁰ El *Puente Avellaneda* permite el tránsito vehicular de autos particulares, transporte público y camiones, así como el cruce peatonal. Este último fue reacondicionado y reinaugurado en abril de 2010, con obras a cargo de Vialidad Nacional, promovidas desde organizaciones sociales de La Boca y de la Isla Maciel.

2.3.3. EL CONVENTILLO

Junto al *Antiguo Puente Transbordador*, el conventillo es uno de los signos más fuertemente asociado a La Boca, tanto al interior del barrio como en las imágenes en torno al turismo y en el imaginario porteño. Para la década de 1880, La Boca era el barrio de mayor concentración de conventillos de la ciudad (Gutiérrez, 1992, en Herzer *et al.*, 2008a: 105), condición que mantiene en la actualidad.⁵¹ Sin

⁵⁰ “El término ‘piqueteros’ fue acuñado para denominar a los manifestantes de los cortes de ruta que tuvieron lugar en dos pequeñas ciudades petroleras de la Patagonia en 1996, en demanda de ‘fuentes de empleo genuinas’ luego de la privatización de YPF. [...] Aunque enriquecida por esas experiencias, la formación de las organizaciones piqueteras en el conurbano bonaerense, se enraíza en una historia previa de trabajo territorial, vinculado con las políticas sociales focalizadas, vigentes desde los ´80. Dichas organizaciones cobraron mayor protagonismo a partir de la gestión de los planes durante el gobierno de De La Rúa y, especialmente, a partir de la crisis de 2001, de grandes movilizaciones y de la masificación de los planes bajo el gobierno provisional de Duhalde” (Ferraudi Curto, en Grimson, 2009: 153).

⁵¹ Los datos del Censo Nacional de 1895 informan que el 71% de las viviendas de La Boca eran de material liviano (“fierro”, madera, chapa, etc). Hacia 1960 la proporción había disminuido considerablemente, las viviendas construidas con chapa y madera constituían sólo el 17% del total

embargo, esta “realidad fáctica” probablemente no hubiera sido suficiente para que el conventillo adquiriera tanta visibilidad en las representaciones en torno al barrio. Fueron necesarias varias operaciones simbólicas para consolidar esa convención. Veamos, en este apartado, algunas características de este modo de habitar en Buenos Aires y de las particularidades que adquirió en La Boca. En los apartados siguientes, y particularmente en el dedicado a Caminito, podremos avanzar en la comprensión de su centralidad como signo barrial.

En Buenos Aires, los conventillos se consolidaron como alternativa habitacional para los sectores populares durante el primer período de metropolización de la ciudad (1860/1914). Los conventillos o inquilinatos tradicionalmente funcionaban por medio de un mercado informal de alquileres de piezas, con cocina, baño y patio compartidos por habitantes y familias de diversas procedencias (Herzer *et al.*, 2008a: 179-181). Sin embargo, este tipo de vivienda no es original de esta ciudad, sino un producto de un momento histórico social determinado que se manifiesta más ampliamente. Así, en otros países de América Latina formas de hábitat similares se conocen como “vecindades”, “callejones” o incluso “conventillos” (en Colombia) (Lacarrieu, 1993: 66-67).

El término *conventillo*, diminutivo de convento, contenía en sus usos iniciales una carga peyorativa o irónica, en su comparación con las viviendas colectivas religiosas. *Yotivenco*, *convoy* (estas últimas provenientes del lunfardo,⁵² con connotaciones más específicas), o *patios* (en referencia al espacio común), son otras formas de nominación del conventillo que podemos encontrar actualmente en La Boca.

Por otra parte, textos literarios y musicales retoman estas expresiones. Autores de letras de tangos y milongas sitúan descripciones de desdichas de amores, ansias de ascenso social, duelos, velorios, en un ambiente que entremezcla referencias al conventillo, al fango (vinculado a la periferia, por oposición al asfalto del centro), a las costumbres malevas y al arrabal. Como en estos tangos, cargados de expresiones del lunfardo porteño:

(Herzer *et al.*, 2008a: 105-106). Sin embargo, la decadencia o estancamiento del inquilinato en Buenos Aires, alrededor de la década de 1920, no se dio en La Boca. Por el contrario, este tipo de vivienda persistió, aun cuando las oportunidades laborales en torno al puerto decrecieron (Lacarrieu, 1993: 124).

⁵² El lunfardo es una jerga originada en la Ciudad de Buenos Aires y el Gran Buenos Aires en el siglo XIX.

*“Mina que te manyo de hace rato
Perdóname si te bato
De que yo te vi nacer
Tu cuna fue un conventillo
Alumbrao a querosén...”*
(“Flor de Fango”, 1919, música de Augusto Gentile y letra de Pascual Contursi)

*“Hace rato que te manyo, che Marieta,
desde que eras muy pebeta, que te voy junando bien,
que era el tiempo en que vivias en lo de Yiyo,
que era allá en el conventillo, casi al lao' del almacén,
no te acuerdas que vos eras muy pebeta,
y que andaba en chancleta, vestidita de percal,
y tu tata era aquel tano bullitero,
rantifuso y muy cabrero que era empleao municipal...”*
(“Che Marieta”, música y letra de Aldo Campoamor)

*“Anoche cerró por duelo
el bodegón La Maroma:
murió el negrito Carmona,
remanyao escabiador.
En el mistongo convoy
donde el pobre era velao
varios curdas jubilados
acariciando el cajón,
lagrimeaban apenados
empinando un semillón...”*
(“El velorio”, música de Hormaza y letra de Aldo Queirolo)

O en la siguiente milonga, que sitúa el conventillo en una calle de La Boca:

*“Yo nací en un conventillo
de la calle Olavarría,
y me acunó la armonía
de un concierto de cuchillos...”*
(“El conventillo”, 1965, música de Ernesto Baffa y Fernando Rolón, letra de Arturo De La Torre y Fernando Rolón)

El conventillo o inquilinato se conformó en varios barrios de Buenos Aires como modo de habitar de sectores populares con un fuerte componente inmigratorio. Aún así, la asociación entre conventillo, inmigración, diversidad cultural (aunque con un énfasis en un perfil inmigratorio), quedó anudada en el imaginario porteño a un barrio por excelencia: La Boca. Los conventillos adquirieron allí características particulares que los diferenciaron de los del resto de Buenos Aires.

En las primeras construcciones de La Boca prácticamente no existían casas de mampostería. El primer contingente migratorio, proveniente de ultramar, se alojó mayoritariamente en los *conventillos*, a los que se fueron sumando edificaciones muy

variadas. El crecimiento económico que algunos migrantes pudieron lograr en las primeras décadas del siglo XX, se vio reflejado en algunas construcciones. Casas de material, de estilo italiano, con varias habitaciones, que tienen en el fondo del terreno un conventillo de madera y chapa, vivienda inicial que luego fue trasladada por sus dueños cuando pudieron mejorar su situación.

La tipología de los conventillos en La Boca es particular, por las condiciones del suelo anegadizo donde se situaron. Estas viviendas se construyeron elevadas sobre puntales de madera, para superar la cota de inundación, con un sistema liviano de madera y chapa. Inicialmente carecían de baños, característica que sobrevive hasta hoy, localizados en el ámbito externo (Lacarrieu, 1993: 67).

Si bien los revestimientos originales consistían en tablas horizontales de madera, durante el siglo XX comenzaron a realizarse en revestimiento interior de madera y exterior de chapa de zinc. Las aristas eran cubiertas con cantoneras de chapa lisa y los techos se resolvían con chapa acanalada. Aunque en su mayor parte los realizadores utilizaban materiales industrializados, ellos solían otorgar individualidad a las construcciones a través de cornisas, cresterías, ornamentos, balcones en herrería de metal. Las casas más antiguas tienen incluso ornamentos de madera hechos a mano (véase Silvestri, 2003: 337).

La elevación de las viviendas fue acompañada con la construcción de las veredas, dando como resultado que en algunas zonas del barrio estas fueran altas y llenas de escalones, con variaciones de nivel en una misma cuadra, constituyendo uno de los rasgos morfológicos específicos de esta área de la ciudad. Esta característica, aunque ha perdido en la actualidad su función originaria ligada a las frecuentes inundaciones del barrio, es resaltada en algunas representaciones (letras de canciones, escenificaciones) como un rasgo identificador distintivo, adquiriendo el carácter de signo-símbolo barrial. Además, la *vereda alta*, en su dimensión material y simbólica, es puesta en juego en las disputas (entre habitantes, comerciantes, funcionarios estatales) en torno a las actuales transformaciones espaciales del barrio. Entre antiguos habitantes involucrados en torno a los sentidos del barrio prima una mirada condenatoria de los cambios en los paisajes barriales que eliminan tipologías como el conventillo o la vereda alta, consideradas por ellos como parte de una *identidad* de La Boca.

El modelo del conventillo permitió, aun conflictivamente, integrar diferencias culturales, en un modo de habitar que contrasta con los ghettos étnico raciales de

Estados Unidos (Grimson, 2009: 19). Pero más allá de algunas narrativas que idealizan el pasado, el conflicto siempre estuvo presente: incendios, inundaciones, epidemias, desalojos, huelgas de inquilinos han tenido como epicentro al conventillo. Actualmente persisten tragedias evitables ocasionadas por déficits estructurales como los incendios; así como conflictos entre los propios inquilinos u ocupantes;⁵³ o entre inquilinos u ocupantes y propietarios, con el detonante del desalojo (Lacarrieu, 1993: 312).

En tanto signo-símbolo barrial, el *conventillo* admite en el presente una polisemia que va desde la denostación (en asociaciones con el hacinamiento, el delito, la falta de limpieza, la degradación), hasta la exaltación (vinculado a un *paisaje de La Boca* y a una idea de lo *pintoresco*, ya sea desde la *historia* barrial hegemónica, o como consumo cultural y visual). Para avanzar en la comprensión de cómo se fueron fijando estos sentidos positivos en torno al conventillo, es preciso que nos concentremos primero en torno al rol de los *pintores de La Boca* y, luego, en los procesos de producción del espacio barrial que puso a los conventillos en el centro de la escena pública: *Caminito*.

2.3.4. LOS ARTISTAS, LOS PINTORES Y EL PAISAJE DE LA BOCA

*Riachuelo en sombras baño
parece pintao
por Quinquela Martín⁵⁴*

El rol de los llamados *pintores de La Boca* o *artistas de la Boca* ha sido históricamente determinante, tanto en la construcción de sentidos asociados a un *paisaje de La Boca*, como para que el lugar haya permanecido como el *barrio pintoresco* por excelencia en el imaginario porteño. Junto a otros productores culturales (de música, obras de teatro, poesía, escultura), los *pintores* contribuyeron también a una asociación del barrio con el *arte*, con un predominio de lo visual.⁵⁵

⁵³ “La pelea por un espacio dentro del patio, la discusión por la limpieza del mismo, la confrontación por el único baño que hay que compartir, constituyen algunos de los conflictos, a los que casi a diario los inquilinos-ocupantes deben enfrentarse. Conflictos que generan juegos de diferenciación entre ellos, pero que al mismo tiempo, en determinadas ocasiones, los unifican como parte de los “otros” del barrio” (Lacarrieu, 1993: 187).

⁵⁴ “La ribera”, 1936, letra de Manuel Romero y música de Alberto Soifer.

⁵⁵ Como señala Graciela Silvestri, “Un aspecto de interés en el estudio de La Boca reside en que, a diferencia de otros barrios porteños, su imagen fue en gran medida consolidada desde la pintura. Se

Aunque aquí nos concentraremos principalmente en la obra de los artistas plásticos y sus efectos en la actualidad, es importante notar que el clima artístico de La Boca a fines del siglo XIX y comienzos del XX no se restringía a la plástica. El lugar nucleaba una bohemia referida en varios relatos históricos, tomando como referente a Europa, como el “*quartier latin* de Buenos Aires”. La cuestión del *arte* y los *artistas* cobra relevancia en la actualidad, en sus distintos usos y sentidos en el barrio, y en tanto son categorías a partir de las cuales se disputan legitimidades en torno a usos y apropiaciones de los espacios barriales. Veamos ahora algunas características de los artistas plásticos, sus obras y su relación con el barrio.

En los comienzos del siglo XX, numerosos artistas plásticos se nuclearon en el barrio. La primera exposición de *artistas boquenses* se realizó en 1910, organizada por la Sociedad Ligur y reunió a los alumnos de Alfredo Lázzari (Muñoz, 1971: 81). Proveniente de Italia en 1897 y considerado *el maestro* en los relatos históricos locales, Lázzari introdujo a Santiago Stagnaro, Fortunato Lacámara, Benito Quinquela Martín, Vicente Vento, Leónidas Maggiolo, Arturo Maresca y otros pintores en las convenciones del género paisajístico. La presencia del río, el Puente y el puerto con sus barcos de vela, aportaban ingredientes que contribuían en esa dirección.⁵⁶

Otro grupo plástico importante, cuyos integrantes se vincularon con los pintores, es el que se forma con los grabadores sociales, luego conocidos como los *Artistas del Pueblo*: Facio Hébecquer, Adolfo Belloq, Guillermo Arato, Riganelli, Torre Revello. Ellos forman parte de los inicios del grabado social y político en Argentina, en estrecha relación con la vida cotidiana en torno al Riachuelo. La tradición de grabado social asociada a La Boca no se pierde en años posteriores.

Según Silvestri, la trama de una bohemia artística, “que no sólo *pinta el barrio*, sino que participa activamente en la creación de su propia autoimagen” (*Ídem*: 287), ya estaba consolidada para la década de 1920, y sería consagrada plenamente después de 1925. Más allá de lo heterogéneas que fueran sus producciones, lo principal que todos estos artistas plásticos compartían era su relación con el lugar, en el que la mayoría vivía, trabajaba para construir sus instituciones y tomaba como

trata de un caso atípico en la cultura porteña, cimentada por la palabra, donde la pintura siempre estuvo lejos de poseer incidencia social” (2003: 277).

⁵⁶ Carlos Masotta (2008a) ha mostrado la importancia que el género paisaje tuvo también en las postales fotográficas argentinas, desde los últimos años del siglo XIX hasta la década de 1930.

referente para su obra. Ellos lograron posicionar sus producciones traspasando los límites del barrio, “a pesar de las resistencias que el centro [de Buenos Aires] pudo haber establecido sobre su obra” (Constantín, 2000: 20). Lo cierto es que estos realizadores formarían el grupo inicial que, a través de algunas exposiciones colectivas compartidas, las críticas de la prensa escrita, las referencias de los historiadores locales, el enfoque desde la historia del arte, trascenderían como los *pintores de La Boca* o, más ampliamente, *artistas de La Boca*.

Estas categorizaciones y los sentidos fijados en torno a ellas aún tienen efectos en la actualidad. Es en este contexto que pueden comprenderse puntos de vista de quienes buscan ser incluidos en estas categorizaciones, ampliando o tensionando sus sentidos. Es el caso, por ejemplo, de Roberto, un reconocido pintor de 84 años, que nació y vive en el barrio, quien se autodefinió del siguiente modo:

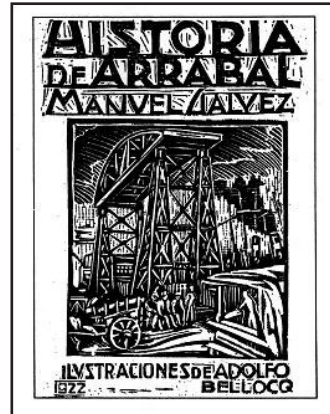
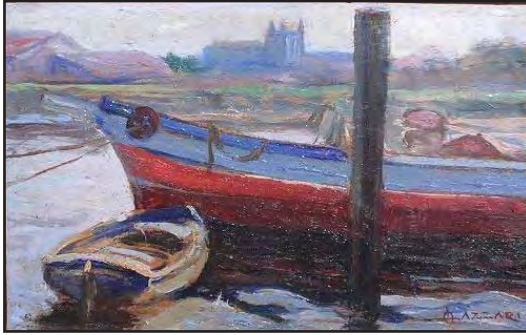
“Me considero un artista boquense, pero no pinto barquitos”.
(Entrevista con Roberto en su taller, enero de 2010)

Por cierto, hay una relación especular entre las obras de quienes inicialmente fueron llamados *pintores* o *artistas de La Boca*, los temas y motivos recurrentes de sus obras y la construcción de una pequeña área del barrio de La Boca como *paisaje de La Boca*. Como destacan Cosgrove y Daniels,

los sentidos de los paisajes verbales, visuales y contruidos tienen una historia compleja e interconectada. Para entender un paisaje construido, generalmente es necesario entender las representaciones de él, no como meras ilustraciones o imágenes por fuera de él, sino como imágenes constituyentes de sus sentidos (1988: 1).

La imagen icónica típica de La Boca se condensa en la Vuelta de Rocha (extendiéndose por la ribera hasta el Antiguo Puente Transbordador) y, decisivamente, como veremos más adelante, en *Caminito*.

En la construcción de un *paisaje de La Boca* y del barrio *pintoresco* la obra de Benito Quinquela Martín fue central. La temática de su pintura de caballete está focalizada en la cotidianeidad de los trabajadores portuarios, con barcos, fondos de chimeneas humeantes y el río siempre presente. Su estilo pictórico incluye colores primarios y complementarios saturados, grandes proporciones, trazos rápidos y mucha cantidad de materia.



De izquierda a derecha, de arriba hacia abajo > **005:** Alfredo Lazzari, "Amarradas", 1941. **006:** Fortunato Lacámara, "Marina con banderita", 1940. **007:** Víctor Cunsolo, "Desde mi estudio", 1931. **008:** Vicente Vento, "Rincón dde Isla Maciel". **009:** Miguel Carlos Victorica, "Balcón en gris", 1951. **010:** Tapa del libro "Historia de arrabal", de Manuel Galvez, con ilustraciones de Adolfo Bellocq, 1922. **011:** Benito Quinquela Martín, "Día de trabajo", 1958.



012. Benito Quinquela Martín, "Embarque de cereales", 1936.



013. Benito Quinquela Martín, "Barcos a pleno sol", 1960.

Una cuestión a destacar en toda la obra de Quinquela es su exaltación de la intuición, el sentimiento y la emoción. En su propio relato -una biografía autorizada que tuvo mucho éxito y varias reediciones (Muñoz, 1971)- aparece una valoración de la intuición y la emoción como mejores maestros que la academia o que una aproximación intelectual, a su vez indisociablemente unidas a un territorio específico: La Boca.

“Mis estudios pictóricos y académicos habían sido muy rudimentarios y todo tenía que resolverlo a base de intuición y emoción. En estas dos palabras encontré mis mejores guías y maestros. Aquello que sentía profundamente lo pintaba con mayor facilidad. [...] y me dediqué por entero a mi puerto y a mi barrio. Era lo que sentía más y, por lo mismo, lo que pintaba antes y mejor” (Muñoz, 1971: 54).

Intuición, emoción, como también *sentimiento* y *pasión* forman parte de una retórica recurrente en torno a lo barrial, que encontraremos en relación a otras actividades como el fútbol, las murgas y el carnaval.

Si nos detenemos en la obra de Quinquela Martín es porque, entre los *pintores*, fue quien más se dedicó a producir, en la tela y en las calles, un *paisaje de La Boca*. Además, porque en la actualidad, Quinquela es uno de los héroes barriales más visibilizado en imágenes materializadas en distintos espacios. Una calle, un museo, el polideportivo del Club Boca Juniors, una plazoleta (en Barracas) llevan su nombre. Un busto en la calle Del Valle Iberlucea, una estatua recientemente inaugurada en la ribera, un mural, evocan su cara angulosa y su figura longilínea y delgada. Su nombre y su imagen están presentes en el barrio en murales, esculturas, locales comerciales, menús de restaurantes, folletería, remeras y otros souvenirs turísticos. Asimismo, su nombre es asociado a la historia barrial en letras de canciones y obras de teatro.

Cabe destacar los atributos y valores que algunas narrativas asignan a Quinquela y que han ido consolidando su rol como héroe barrial. Los relatos enfatizan en una trayectoria de origen misterioso e infancia pobre, su capacidad de superación de dificultades coronada por el reconocimiento nacional e internacional, junto a la permanencia de sus afectos hacia sus allegados y hacia su lugar en el mundo.⁵⁷ En las conversaciones informales y entrevistas que mantuve con habitantes

⁵⁷ En esta dirección, Carozzi (2003: 79) sostiene que, como porteños, “una buena parte de lo que nuestra memoria local preserva y una buena parte de lo que convoca a amplios sectores de la población, se organiza en torno a personas reales a quienes se les asigna un valor extraordinario”.

del barrio involucrados con las instituciones tradicionales, pude observar la actualidad que aún conserva Quinquela en tanto referente espiritual, ético o estético. “*Como decía Quinquela...*”, “*así lo hacía Quinquela*”, “*Quinquela es lo más*”, fueron frases que escuché con cierta recurrencia entre algunos habitantes del barrio. “*Si hoy viviera Quinquela, el barrio no estaría como está*”, se lamentó en una entrevista un viejo habitante y comerciante del barrio que lo conoció. “*Quinquela fue del barrio*”, enfatizó en otra entrevista uno de los principales integrantes de una murga local, argumentando en torno a quiénes tienen mayor legitimidad para fijar sentidos y usos de los espacios. Así, *Quinquela* es mencionado y apropiado en relación a un sinnúmero de cuestiones que hacen a la vida barrial, como voz autorizada respecto a los modos de percibir, imaginar y realizar. Tanto Quinquela como otros de los llamados *artistas de La Boca* tuvieron un protagonismo destacado en una de las asociaciones vecinales que tuvo incidencia en la creación de simbolizaciones del barrio, la *Segunda República de La Boca*.

2.3.5. LA REPÚBLICA DE LA BOCA

El carácter *autónomo* de La Boca, así como su particularidad única respecto de otros barrios de Buenos Aires, ha sido subrayado a lo largo del tiempo por diferentes iniciativas. Podemos considerar entre las acciones en esa dirección la creación de la *República Independiente de La Boca* a fines del siglo XIX, sus sucesivas versiones como asociaciones vecinales en el siglo XX, así como su continuidad en el presente, como asociación y, especialmente, en tanto forma de denominación asociada al barrio.

Hay diferentes versiones y fechas en torno a sus inicios, que refieren a un conflicto barrial como disparador de la idea. Los relatos -con variados ingredientes y énfasis en el activismo político, la defensa de derechos laborales o la italianidad- tienen como protagonistas a un grupo de vecinos (o huelguistas) que habría izado una bandera de Génova y firmado un acta informando al rey de Italia que acababan de constituir la *República Independiente de La Boca*.

Con este antecedente, la *Primera República de La Boca* fue fundada en 1907 por treinta vecinos opositores al presidente Quintana. Las características humorísticas, ya presentes en esta asociación, se acentuaron en la *Segunda República de La Boca*, fundada en 1923. Esta asociación es la que más trascendió, por su mayor

duración, así como por sus actividades. En ella fueron famosas las cenas en las cantinas boquenses (con manteles a cuadros, tallarines de tres colores), la entrega de la *Orden del Tornillo* a personajes de la cultura argentina y algunos internacionales. El humor y la ironía respecto del poder caracterizaron a esta asociación vecinal, que contó con himno, títulos nobiliarios inventados y cómicos (por ejemplo, *Emperador de la fugazza*), uniformes, condecoraciones (Silvestri, 2003: 284-285).

Con el surgimiento de *la Segunda República*, una artista local, la grabadora Cata Mórtola de Bianchi, realizó un escudo que perdura hasta hoy en numerosas y variadas apropiaciones.



014. Escudo de la República de La Boca.

“Sin ajustarse a normas de la heráldica, en sus cuatro cuarteles se hallan los símbolos de la identidad que hizo popular al barrio: 1º) el puente Nicolás Avellaneda, 2º) la pequeña nave de la tradición marinera, 3º) paleta y pinceles en alusión al arte, 4º) rueda y elementos que representan el trabajo y en el centro la cruz roja del escudo de Génova, recordando a los creadores de La Boca” (Granara Insua, “El espíritu de La Boca”).

La iniciativa de nombrar a La Boca como *República* luego fue emulada por otros barrios de Buenos Aires como Barracas, San Telmo y Mataderos. La *Tercera República de La Boca* fue fundada en 1986 -en el contexto de la vuelta de la democracia y la revitalización de asociaciones vecinales-, y continúa hasta hoy, aunque con menor popularidad y restringida a la participación de un pequeño grupo de habitantes.

De todos modos, tanto la denominación *República de La Boca* como su escudo son reapropiados y usados actualmente de diversas maneras entre habitantes del barrio de todos los sectores sociales; en instituciones, organizaciones sociales, emprendimientos comerciales privados y por habitantes individuales. Así, estas representaciones pueden verse materializadas en murales, pintadas, graffitis, menús

de restaurantes, remeras, letras de canciones y hasta en tarjetas personales. Las referencias a La Boca como la *República de La Boca* aparecieron también frecuentemente en mis conversaciones con diversos habitantes de todas las edades.

Por otra parte, el componente localista que expresa esa forma de nominación se hace visible también en la actualidad en relación al mercado inmobiliario, donde “son frecuentes las operaciones de compra y venta entre personas procedentes del mismo barrio” (Herzer *et al.*, 2008a: 250). Estos autores destacan una combinatoria de dos elementos posibles: “arraigo” y “posibilidades”.

Podría decirse que el carácter localista, que lleva a los habitantes del barrio a intentar permanecer en él, persiste de algún modo tanto en los que se quedan como en aquellos que, con posibilidades ciertas de cambiar de lugar, deciden alejarse lo menos posible (*Ídem*: 251).

Asimismo, la comparación de la experiencia de vivir en La Boca con la de un pueblo aparece recurrentemente en las historizaciones locales. Esta idea fue también sugerida por algunos habitantes con los que conversé, especialmente por aquellos provenientes de pequeñas localidades de las provincias. El conocimiento entre los vecinos, la pertenencia a varias instituciones del barrio, la realización de gran parte de las actividades en un radio de pocas cuadras: yo misma me encontré muchas veces comparando algunas prácticas, como la de instalarse con sillas o bancos a conversar en la vereda, con mi propia experiencia de vida en un pueblo.

Si las conceptualizaciones de La Boca como *República* - y los signos visuales producidos por diferentes artistas en torno a esta idea- enfatizan en lo local, el proyecto clave en la producción de una imagen visual del barrio es *Caminito*.

2.3.6. CAMINITO Y LA PRODUCCIÓN DE UN PAISAJE MULTICOLOR

En *Caminito* se termina de consolidar una interconexión de sentidos entre los paisajes urbanos contruidos y los paisajes de las pinturas de caballete. Es también a partir de esta operación, que tiene a Quinquela Martín como principal realizador, que una noción de *paisaje de La Boca* puede ligarse a ciertos usos del *color*.

Para la década de 1950, Quinquela ya había dado el salto de la tela a las calles, llevando adelante su empresa de construcción literal de un paisaje a través de una serie de acciones urbanas (varias de ellas ubicadas sobre la ribera, entre el Puente Transbordador y la Vuelta de Rocha). La serie se inició con la Escuela Museo Pedro

de Mendoza⁵⁸ (inaugurada en 1936), luego seguida por la Escuela de Artes Gráficas para Obreros, el Lactario N° 4, el Jardín de Infantes N° 6, el Instituto Odontológico Infantil y el Teatro de la Ribera (1970). El caso de la Escuela Museo sienta las bases de las acciones que, con variaciones y particularidades, se repetiría en los siguientes. Quinquela donó el terreno, supervisó e intervino en el proyecto de la obra, decidió los colores de los interiores y fachada del edificio, lo decoró profusamente con murales.

Toda su obra anterior como artista y su vida misma en relación al barrio le permitieron abordar con éxito su operación que resultaría más trascendente en la conformación de un *paisaje típico: Caminito*.⁵⁹

El angosto pasaje curvo sobre el cual Quinquela proyectó su obra había sido un desvío ferroviario en el trayecto que unía Buenos Aires con La Ensenada, desde 1865. El terreno, propiedad de Ferrocarril del Sud, pasó a la Empresa Nacional de Ferrocarriles, dependiente del Ministerio de Transportes, tras la nacionalización de los mismos. Las vías dejaron de usarse alrededor de 1954, convirtiéndose el lugar en potrero y espacio para las prácticas de básquet de un club local. Gestiones en las que intervino el mismo Quinquela lograron que el terreno fuera adquirido por la Municipalidad de Buenos Aires, que se encargó también del levantamiento de las vías. El relato de la transformación del pasaje que hace el mismo Quinquela (junto con Muñoz), en un tono heroico y romántico, da cuenta también de la legitimidad que tenía entonces para tomar decisiones en torno al barrio:

“Un buen día se me ocurrió convertir ese potrero en una calle alegre. Logré que fueran pintadas con colores todas las casas de material o de cinc que lindan por sus fondos con ese estrecho caminito, sitio en el que se inspiró Filiberto para componer su afortunado tango-canción “Caminito”,⁶⁰ precisamente que, saliendo de la Vuelta de Rocha, ha dado triunfalmente la vuelta al mundo. Y el viejo potrero fue una alegre y hermosa calle, con el nombre de la hermosa canción y en ella se instaló un verdadero Museo de Arte, en el que se pueden admirar las obras de afamados artistas, donadas por sus autores generosamente” (Muñoz, 1971: 237-238).

⁵⁸ Actualmente la escuela conserva el nombre y el museo se llama Museo Benito Quinquela Martín. El Museo está dedicado a exhibir la colección permanente y la casa-museo de Quinquela, así como obras de otros artistas argentinos.

⁵⁹ Williams (1980) define lo “típico” como “ejemplo representativo de una clasificación significativa”.

⁶⁰ “Caminito”, con música de Juan de Dios Filiberto y letra de Gabino Coria Peñaloza, evocaba inicialmente un camino de La Rioja. El tango canción “fue inscripto en el registro de la propiedad intelectual el 16 de septiembre de 1926. Se había estrenado, sin gran éxito de público, en la Rural: luego obtuvo el primer premio del concurso de carnaval de la Asistencia Pública. Para 1928, según Bucich, tanto “Caminito” como su autor ya eran próceres del barrio y de la ciudad; Filiberto y Peñaloza estuvieron presentes en la inauguración [del pasaje Caminito]” (Silvestri, 2003: 304-305).



015. Teatro de la Ribera. Foto: junio 2012.



016. Escuela Pedro de Mendoza y Museo de Bellas Artes Benito Quinquela Martín. Foto: junio de 2012.



017. Caminito. Foto: junio de 2009.

Al pasaje se fueron sumando esculturas y murales cerámicos de artistas como Luis Perloti, Roberto Capurro, Juan Leone, Ricardo Sánchez y Julio Vergottini. En varias de estas obras, sus autores materializaron un ideal de trabajo y progreso en temáticas portuarias que representan a robustos trabajadores, barcos y anclas.

Caminito se inauguró oficialmente en octubre de 1959. En sus primeros años, la calle estuvo destinada a teatro al aire libre. Allí se presentaron piezas de Shakespeare, Molière y García Lorca, con la dirección de Cecilio Madanes.⁶¹ En las obras participaban algunos habitantes en distintas actividades: como actores extras que asomaban por las ventanas de conventillos habitados y que formaban parte simultáneamente de la escenografía; recibiendo en sus casas a comer a los actores después de las funciones; como acomodadores; como parte del público. Este uso inicial del pasaje, sumado a los relatos del mismo Quinquela, nos permiten considerar que el carácter escenográfico de *Caminito* y su condición de fragmento diferenciado de la *realidad* del barrio, estuvo presente desde el comienzo. Aún así, en esta etapa inicial se trataba de una escenificación en espacios habitados, a diferencia de la actualidad donde casi no viven habitantes sobre el pasaje.

En *Caminito* y en las acciones urbanas que lo precedieron, Quinquela fue proyectando colores a diferentes muros del barrio, de acuerdo a su propia imaginación, criterio y anhelo de lo que el barrio debía ser. En sus propias palabras:

“Fui siempre un enamorado del color, o por mejor decir, de los colores, claro está que armoniosamente combinados, con buen gusto, con arte. Por eso, no sólo los utilicé en mis cuadros, traté también de incorporarlos a la realidad edilicia de La Boca. Los impuse en los edificios levantados en terrenos que doné para obras de beneficio colectivo o social que yo mismo decoré; y logré, además, que no pocos vecinos pintaran sus casas de colores, casi siempre eligiendo la distribución de esos colores. Algún diario dijo que en La Boca se estaba librando “la batalla del color”. Era verdad. Pero esa batalla fue ganada recién hace un año [en 1958, con el proyecto de Caminito]” (*Ídem*: 237).

Antiguos habitantes que conocieron a Quinquela tienen la posibilidad de aportar elementos en la construcción de una *historia* local “palpable” (Scott, 1985: 23):

“La gente que tenía conventillos, casas, entonces iban de Don Benito, del maestro y le decían ‘Maestro, mire, yo quiero pintar el frente’. A veces, cuando los tipos no tenían fondos, él les daba la pintura. Entonces, él les hacía un croquis, yo he visto los croquis, les pintaba el frente con los colores que le tenían que poner.

⁶¹ Director teatral, escenógrafo, productor. Más tarde, entre 1983 y 1986, Madanes fue director del Teatro Colón.

[Le pedían:] ‘Maestro ¿no me lo firma?’ Y era un cuadro de Quinquela. Yo lo ví.”
(Entrevista con Luis, 74 años, comerciante, nació y vive en La Boca, junio de 2011)

Quinquela narra también su conversación con los periodistas en torno al *color* en La Boca, en ocasión de la firma de la escritura de Caminito:

“Los periodistas que se encontraban ese día en la Intendencia Municipal me pidieron que les explicara el **por qué** del tradicional color en La Boca. Lo hice lo mejor que pude, y mis palabras fueron publicadas en los diarios. Expresé entonces lo que muchas veces he dicho: que Buenos Aires carece de lugares típicos, por lo que es lamentable que el progreso barra con las pintorescas casas de La Boca, a las que es fácil vaticinar su fin en un futuro relativamente cercano. Añadí que el color en La Boca tiene **un motivo y un sentido**. Las casas de madera y cinc necesitaban ser pintadas con frecuencia. Sus antiguos ocupantes, la mayoría de ellos marineros y la demás gente que vivía en la Ribera, utilizaban los restos de pintura que les quedaba después de pintar los barcos, a veces pequeñas porciones de pintura en pasta, y las utilizaban en un mismo frente, tratando de disimular con adornos el empleo de diferentes colores. De este modo, la pared podía ser verde, las puertas amarillas y las persianas rojas” (Muñoz, 1971: 239, destacados en el original).

Esta explicación del uso de los colores en las viviendas boquenses es la que ha prevalecido en las crónicas locales, en las narrativas de sus habitantes actuales y en las promociones turísticas. De todas maneras, más allá de este *motivo y sentido* inicial al que apela Quinquela, todas sus decisiones en torno al uso del *color* en el barrio, la misma idea de *Caminito*, hablan de una búsqueda deliberada de construir el lugar típico.

La antropología ha mostrado que el color puede ser concebido de maneras muy diversas. Así, por ejemplo, de acuerdo a las descripciones de Malinowski (2001 [1922]), los objetos que circulan en el *kula* son rojos (collares) y blancos (brazaletes). Asimismo, los habitantes de las Islas Trobriand pintan sus canoas de tres colores: negro, rojo y blanco. Sobre cada uno de ellos se entona un conjuro especial, que no se omite nunca en el caso del negro, mientras que es optativo para el blanco y el rojo. Por otra parte, en *La selva de los símbolos*, Turner (1980 [1967]) explica la clasificación de los colores en el ritual Ndembu, estableciendo asociaciones entre los usos de la tríada blanco-negro-rojo en contextos rituales Ndembu con experiencias físicas, que son al mismo tiempo experiencias de relaciones sociales. Los colores, entonces, pueden tener diferentes sentidos y significaciones que no pueden presuponerse y deben ser analizados en contexto (Leach, 1976; Tambiah, 1990). En el caso de La Boca, es sobre el telón de fondo de un *progreso* blanco (o gris) que Quinquela se propuso librar su *batalla del color*.

Lo cierto es que en *Caminito* se condensa una imagen típica, una noción clisé de *paisaje de La Boca* vinculada a ciertos usos del *color*. Si el río, lo portuario con sus barcos de vela, el Puente ya formaban parte de la caracterización del sitio como *pintoresco*, es a partir de *Caminito* que el conventillo se consolida como elemento clave en esta convención (Silvestri, 2003: 279). Esto no implica, por supuesto, que el pasaje permanezca invariable desde su inauguración. Por el contrario, en tanto “lugar practicado” (De Certeau, 2000), *Caminito* ha ido teniendo sucesivas remodelaciones y cambios materiales (aunque siempre dentro de una idea de multicolor), así como transformaciones en sus usos. Tampoco implica que los paisajes barriales sean homogéneos o se asemejen a esta conjunción de río, barcos, puente y casitas de chapa de colores. Un simple recorrido por sus calles bastará para comprobar la variedad de tipologías constructivas, materiales, usos del color. Pero más allá de una falta de correspondencia con una realidad material, estas conceptualizaciones nativas de un *paisaje* y de ciertos usos del *color* vinculados a La Boca refieren a una comprensión compartida (por parte de los habitantes del barrio así como de la Ciudad de Buenos Aires, urbanistas, funcionarios estatales, turistas) a partir de la cual es posible adherir, tensionar o disputar esa noción clisé.

Respecto de los usos simbólicos del color, los diferentes contextos socioculturales posibilitan “etiquetar, clasificar, enfatizar sólo algunos colores y gustos e investirlos con diferentes gamas de sentidos” (Tambiah, 1990:112). En La Boca, la convención que permite vincular al barrio con el *color* (en torno a una idea de multicolor) se entremezcla y dialoga con otra convención simbólica, en torno a una combinación de colores específica: azul y amarillo, o bien *azul y oro*.

2.3.7. FÚTBOL Y AZUL Y ORO

*“Hay tantos jugadores de fútbol como artistas acá en el barrio.”*⁶²

El azul y amarillo pueden estar ligados, en tanto signo, al menos a una triple identificación posible: con el club y el equipo de fútbol *Boca Juniors*; con el barrio y el territorio de La Boca; y con las murgas de este espacio social.

⁶² Rubén Rodríguez Ponzziolo, Conferencia “La Boca y sus personajes”, Salón de Exposiciones José Verdi, agosto de 2009.

Inicialmente, el azul y amarillo fueron elegidos por los primeros integrantes del *Club Atlético Boca Juniors* para simbolizar a esta institución. El relato mítico en torno a su fundación indica que cinco jóvenes inmigrantes italianos se juntaron en la Plaza Solís un día lunes y decidieron fundar un club de fútbol. Y que luego de barajar varios nombres -Hijos de Italia, Defensor de La Boca, Estrella de Italia, Boca Juniors- se decidieron por este último. Dejaron entonces escrita un acta, donde indicaban que el 3 de abril de 1905 habían fundado el club. En torno a la elección de los colores, la historia repetida una y mil veces por sus simpatizantes cuenta que a uno de sus fundadores se le ocurrió la idea de elegirlos entre aquellos que tuviera la bandera del primer barco que pasara. Y que el barco fue sueco (Caparrós, 2005: 17-18).

Unos años antes -¿en 1901, en 1904?- se fundaba el otro equipo de la ribera, el que luego sería el rival *clásico* y más adelante el *superclásico*: River Plate. En 1921, River se mudó a una cancha en el barrio de Palermo, para finalmente trasladarse a Núñez. Actualmente en La Boca, hay simpatizantes de todos los clubes de fútbol, aunque predominan ampliamente los de Boca Juniors. Entre las personas de más edad, hay muchos hinchas de River.

La primera camiseta de Boca Juniors con los colores definitivos fue azul, con una banda amarilla que la cruzaba de derecha a izquierda en diagonal. En 1912 se adoptó la que, con variaciones, ha sido la más usada hasta el presente: azul con una banda horizontal amarilla a la altura del pecho.

Es difícil saber cómo y cuándo el azul y amarillo pasó a ser *azul y oro*. Sobre esa cuestión, sólo encontré algunas referencias sueltas. Como un cantito inventado por el Gato Musimessi, un arquero correntino, que en la década de 1950 ya refería al *oro*:

*El cuadro que yo les nombro
Tiene camiseta azul
Con una franja de oro
Y estrellas de norte a sur.*⁶³

El pasaje del amarillo al *oro* era, sin embargo, previsible, una posibilidad retórica que los hinchas supieron aprovechar. Podemos señalar al menos dos convenciones ya muy instaladas socialmente en las que puede sustentarse ese pasaje.

⁶³ Citado en: Caparrós, 2005: 86.

Por un lado, la convención de representar el oro con el color amarillo. Dado que en las técnicas de impresión el oro es una tinta especial y costosa, el amarillo se ha utilizado frecuentemente en su lugar en libros y medios gráficos. Por otro, una larga trayectoria de asociación del oro con el éxito, la gloria, la riqueza, la prosperidad, la grandeza. En el ámbito deportivo, la máxima medalla olímpica es la de oro, el oro está presente también en las copas y en los premios de todos los campeonatos. Lo cierto es que los hinchas de Boca refieren a la camiseta de su equipo como *la azul y oro*, y a los colores de su club como *azul y oro*, que son nombrados también como *los colores de la pasión*.

Si la afectividad y las emociones acompañan a todo sentido de pertenencia, vinculando diferentes vivencias personales con experiencias colectivas compartidas, estas dimensiones -afectiva y emocional- pueden adquirir formas más o menos explícitas en diferentes contextos.⁶⁴ En torno al azul y amarillo como símbolos de una identificación social, *pasión*, *corazón*, *sentimiento*, forman parte explícita de una retórica que exalta positivamente esas condiciones. Cabe destacar, sin embargo, que esta característica es propia también de otros equipos de fútbol. Codeseira y Gándara (2000) han destacado en los graffitis con temática futbolera que la pertenencia a un equipo aparece asociada reiteradamente al "sentimiento", la "pasión", el "aguante", la "locura".

Sumado a esto, el crecimiento del Club Boca Juniors, los diferentes torneos, las decisiones que fueron tomando sus directivos, fueron acompañadas por la invención de una cantidad de simbolizaciones, tanto por parte de sus simpatizantes como de sus adversarios.

El mito de *la mitad más uno*, ese por el cual se afirma que la mitad más uno de los argentinos *son* de Boca, comenzó con el retorno triunfal del equipo de su primera gira por Europa, lo que dio inicio a un aumento de su popularidad. El domingo 12 de julio de 1925, "*todo Buenos Aires se congregó en la Dársena Norte para darle la bienvenida a la delegación*" (Pelegrino y Rodríguez Ponziolo, 2005: 33). Desde entonces, la frase ha proliferado en canciones y otras expresiones, como la siguiente:

⁶⁴ Desde una "antropología de las emociones", la afectividad es una construcción social y relacional. El enfoque de Le Breton (1999) destaca la relación de las emociones con la trama de significaciones y valores en la que una persona está inserta, dando un lugar a la singularidad personal en el modo de expresión de esas emociones.

*Somos la mitad más uno
somos el pueblo y el carnaval
Boca te llevo en el alma
y cada día te quiero más*

Por cierto, en Argentina *hay que ser*⁶⁵ de algún equipo de fútbol. El carnet de socio, una camiseta o un babero con los colores del club amado es el primer regalo que muchos recién nacidos suelen recibir de su padre o de algún pariente cercano.

El equipo *xeneize*,⁶⁶ autodenominado así por su identificación con los genoveses que habitaban el barrio, estuvo asociado en sus inicios con lo popular y con los inmigrantes. Con el crecimiento del club y la internacionalización del negocio del fútbol, Boca Juniors no ha dejado de atraer a simpatizantes de diferentes lugares y de todas las clases sociales, entre los que se encuentran inmigrantes de países limítrofes. Las hinchadas⁶⁷ contrarias interpelan con frecuencia a sus rivales de *Boca* en cantos con expresiones xenófobas y estigmatizantes, donde les niegan la nacionalidad argentina:

*No son la mitad más uno
Son de Bolivia y de Paraguay*

Por su parte, los hinchas de *Boca* han sabido transformar algunas formas de interpelación estigmatizantes en atributos deseables. Por ejemplo, *bosteros*, que fue inicialmente un insulto. De acuerdo a las crónicas barriales, inicialmente el término estaba vinculado a una fábrica de ladrillos alimentada a bosta que se encontraba al lado de la cancha y que despedía el consabido olor. Pero ser *bostero*, hoy, forma parte de aquellas palabras-símbolo que distinguen al equipo y a los hinchas de Boca Juniors: *bosteros*, *xeneizes*, *la mitad más uno*, *rey de copas*, *el equipo de la ribera*, *boquita*.

Boca Juniors es también el equipo que tiene *el jugador n° 12* o *la Doce*, la hinchada más famosa de la Argentina, una de las llamadas *barras bravas*, la que muchos temen por la violencia y otros admiran por el *aguante*.⁶⁸ Ellos son

⁶⁵ “En esos recreos descubrí que uno *se hacía* de un equipo: no es poca cosa hacerse. Y que, ya hecho, uno no era hincha de un equipo: uno *era* de un equipo. No es poca cosa, ser” (Caparrós, 2005: 7).

⁶⁶ El término *xeneize* significa genovés, es decir hijo de la ciudad de Xena, que es como llaman a Génova en el dialecto propio de esa ciudad italiana.

⁶⁷ “Las hinchadas son grupos de espectadores jerárquicamente organizados reunidos en torno de un club de fútbol” (Garriga Zucal y Moreira, 2006: 58).

⁶⁸ Según el análisis de Garriga Zucal y Moreira (2006: 69): “El aguante es una forma típica de honor. [...] Las hinchadas (re) conocen y valoran positivamente como honorables a los que saben defender

protagonistas en la producción y reproducción de performances que incluyen cantos, banderas, bombos, sombrillas, autos y micros decorados con los colores del club.

En todos estos procesos de significación, los sentidos en torno al club y en torno al barrio se fueron ligando, superponiendo unos a otros. En una relación de contigüidad, el azul y amarillo *es* azul y oro, el azul y oro *es* Boca.⁶⁹ Los diferentes usos y apropiaciones de estos colores permiten que el énfasis esté puesto más en lo barrial - territorial, o en lo futbolístico, o bien en ambos.

Si el nombre del club de fútbol ya incluía al del barrio desde sus inicios, la decisión de construir el estadio en ese territorio sumó un nuevo signo en esa dirección. En 1922, la Comisión del *Club Atlético Boca Juniors* alquiló el terreno definitivo. En 1938 comenzó a construirse la cancha que con mejoras y variaciones continúa hasta hoy, con diseño de José Luis Delpini⁷⁰ y Viktor Sulcic. La obra se inauguró en 1940, aún sin terminar. Debido a las pequeñas dimensiones del terreno, el estadio se desarrolló en altura. El peculiar resultado formal se tradujo en un interior cuyas condiciones acústicas y visuales acentuaban la intimidad entre hinchas y jugadores. *La Bombonera*, el nombre con el cual fue bautizada la cancha por sus simpatizantes, expresa, de acuerdo a los relatos barriales, una relación de semejanza entre su forma de herradura y la de una caja de bombones.⁷¹ En algún momento, a alguien se le ocurrió también eso de que *la Bombonera late*, cuando tiemblan las tribunas de cemento al ritmo del fervor de sus hinchas. Lo cierto es que el estadio de Boca es un espacio altamente ritualizado, comparado con *un templo* por algunos de sus hinchas, con *el Coliseo* por otros. En tanto signo visual, la imagen del estadio está pintada en diferentes muros y otras superficies del barrio, reproducida en fotografías en postales y promociones turísticas.

los colores del club. [...] Para los integrantes de la barra, el aguante es el más importante de los bienes simbólicos que conforman su identidad.”

⁶⁹ De este modo, en tanto signos, el azul y amarillo tienen respecto del *azul y oro* una semejanza icónica y respecto de *Boca* un vínculo más indicial.

⁷⁰ La otra obra importante en la ciudad que proyectó Delpini fue el Mercado del Abasto.

⁷¹ “La leyenda cuenta que al arquitecto que diseñó el estadio, el yugoslavo Viktor Sulcic, le regalaron una caja de bombones y cuando la abrió se sorprendió al ver la similitud con lo que él estaba diseñando.” En: <http://www.bocajuniors.com.ar/la-bombonera/historia>



018. Estadio del Club Atlético Boca Juniors, también conocido como “la Bombonera”. Foto: Ozlem Ogun, agosto de 2008.



019. Estadio del Club Atlético Boca Juniors. Foto: Sergio Frías, agosto de 2012.

Por otra parte, en torno a Boca Juniors y al fútbol surgieron diferentes jugadores estrellas a lo largo de los años. Diego Armando Maradona es entre ellos el que ha adquirido mayor visibilidad en los paisajes urbanos barriales, tras sumar un mito más al Club, el de albergar en sus filas al mejor jugador del mundo. En la actualidad, las imágenes de Maradona están presentes en múltiples espacios, a veces con la camiseta de Boca, otras con la de la Selección Nacional. En las calles, las representaciones del *Diez* aparecen en murales, en stencils, en un muñeco tridimensional que asoma al balcón de uno de los rincones más turísticos. En los interiores, hay Maradonas en afiches, banderines, fotos colgadas en las paredes de bares, restaurantes, clubes, verdulerías, comedores sociales, casas. Su doble, un señor que trabaja de Maradona, espera cada día a los turistas en Caminito para sacarse fotos con ellos, vestido con la camiseta de la Selección Nacional. Las imágenes de las figuras estrellas más recientes (Juan Román Riquelme, Martín Palermo, Carlos Tévez, entre otros) también se suman en formas de marcación visual en distintos espacios. Si Quinquela es siempre mencionado entre los artistas así como entre quienes forman parte de las instituciones más tradicionales del barrio, estos jugadores de fútbol convocan mayor cantidad de adhesiones e identificaciones entre los jóvenes varones.

Volviendo al azul y amarillo, es importante tener en cuenta que sus usos en diferentes prácticas de imagen han adquirido también cierta autonomía respecto de Boca Juniors. Por eso, la presencia de estos colores-símbolos no nos permite ligar, de un modo casi automático, un sentido de pertenencia barrial con una identificación deportiva, e incluso con una identificación política. A este respecto, la explicación de Mario resulta elocuente:

*“Eso de tener todo pintado con los colores de Boca es más una realidad para mostrar, pero la realidad es otra. En La Boca se supone que tendrían que ser todos peronistas y de Boca, pero son todos radicales y de River”.*⁷²

(Mario, 40 años, de origen uruguayo, vive desde su infancia en La Boca, 2009)

Más allá de la percepción dicotómica de “la realidad” que surge de la forma de enunciación de Mario, su afirmación parece apuntar a contrastar otra *realidad* a una *realidad para mostrar*, simbolizada en el uso muy recurrente de los colores azul y amarillo en múltiples formas de marcación visual en los espacios más turísticos.

⁷² Boca-River, peronistas-radicales, forman parte de una larga lista de pares de opuestos contruidos socialmente. Sobre la “dicotomización persistente de la vida social en Argentina”, véase Grimson, 2007.

Esta distinción entre una *realidad* barrial y una *realidad* turística es recurrente entre quienes habitan La Boca y expresa un conflicto por los usos de los espacios barriales que buscaremos problematizar desde distintos ángulos en los próximos capítulos.

Es importante notar también que la identificación del *Club Atlético Boca Juniors* con el barrio de La Boca, o la de los habitantes del barrio con el Club puede verse en un contexto más amplio, ya que en Buenos Aires, “históricamente, hay una imbricación entre los clubes, [...] y los barrios” (Garriga Zucal, en Grimson, 2009: 13). Es así que cuando se presentan en diferentes espacios del barrio, los signos azul-amarillo dialogan, a su vez, con otros paisajes barriales de Buenos Aires, donde también es posible ver esta asociación entre colores - equipo de fútbol - barrio. Por ejemplo, en Boedo, el azul y rojo de San Lorenzo de Almagro; o en Parque Patricios, el rojo y blanco de Huracán; que se repiten en carteles, pintadas, stencils y otros (véase Garriga Zucal, 2009). Aún así, el caso de La Boca tiene una especificidad única en la Ciudad de Buenos Aires, ya que gran parte de los signos en torno al Club, su nombre mismo, retoman convenciones simbólicas que refuerzan lo barrial-territorial.

Por otra parte, actualmente el fenómeno de los clubes de fútbol supera ampliamente los límites del barrio. Los afiches de vía pública que los hinchas de Boca Juniors dedican a sus adversarios forman parte de los paisajes urbanos de Buenos Aires, en ocasiones en que se juega un superclásico Boca-River. Además, el equipo de Boca tiene adherentes nucleados en peñas de muchísimos lugares de la Argentina, incluyendo sitios tan remotos como Tierra del Fuego o la Puna jujeña; así como hinchas de todas partes del mundo que nunca estuvieron en la Bombonera. Y si la posibilidad es, sin duda, mucho mayor en el barrio de La Boca, es factible ver, en las calles de casi cualquier pueblo o ciudad de la Argentina, a algún varón (de cualquier edad) - y de vez en cuando a alguna mujer- vestidos con la camiseta de Boca. *Ser de Boca* permite asociaciones de sentidos que no son posibles para otros clubes de fútbol de Argentina. En una relación metonímica, el hecho de *ser de Boca* puede ser asociado a un atributo o rasgo del *ser nacional*.

En su variante más local, la combinación de colores azul-amarillo es también elegida por varias de las murgas actuales del barrio de La Boca.

2.3.8. LAS MURGAS Y EL CARNAVAL

Los carnavales en Buenos Aires tienen una dimensión territorial fuerte ligada a los barrios. En La Boca, estas celebraciones comenzaron hacia fines del siglo XIX y han sido destacadas por los productores de su *historia* como un rasgo importante.⁷³ Las primeras agrupaciones del barrio, llamadas comparsas o “agrupaciones humorísticas y musicales”, estaban integradas solo por hombres. Durante sus presentaciones, en las cuales entraban en los *patios*, mezclaban cantos en castellano y en genovés. Más tarde, estos grupos comenzaron a llamarse murgas, como en el resto de Buenos Aires, aunque todavía hay algunos que mantienen la denominación inicial. Poco a poco, las murgas fueron sumando también mujeres, niños y niñas. Los relatos de los historiadores locales, así como de antiguos habitantes suelen abundar en detalles que ponen en relieve lo comunitario, los recuerdos de un tiempo de *alegría* festiva y de cierta *locura* admitida.

Participaban todos, chicos y grandes, sin distinciones. [...] Las mujeres cosían los vestidos y los disfraces, la algarabía era descomunal, el juego con agua imparable, y los huevos rellenos y las pignatas estaban a la orden de los días sucesivos. Pertenecer a algún grupo, y concurrir sin falta a los festejos, resultaba tan obligatorio como ir a la escuela o ir al potrero a jugar fútbol, o pertenecer a alguno de los clubes que se armaban casi espontáneamente, al reclamo de la camaradería que ganaba una actividad, un lugar, una pertenencia. Era un acontecimiento, para cuyo lucimiento todos aplicaban energías, imaginación y sobre todo alegría por la competencia. [...] Había varios corsos simultáneos. El más largo era el de la calle California. Diez manzanas con corsos, veinte murgas, cada una con cien integrantes. (Clementi, 2000: 69 y 73).

Desde la década de 1990, con el resurgimiento de las murgas porteñas, varias de ellas eligen para identificarse los colores del club barrial. Así, en La Boca, a la trama de sentidos que permite ligar colores - equipo de fútbol - barrio se suma murga, por lo que diferentes combinaciones del azul y amarillo son los colores-símbolo elegidos por varias de estas agrupaciones locales. Las murgas y el carnaval integran un repertorio de rasgos que forman parte de una *historia* del barrio, aun cuando en torno a ellas no existe un signo visual que tenga, respecto de La Boca, una relación simbólica tan fuerte como el Puente o el conventillo multicolor.

⁷³ “En La Boca se habían registrado espontáneamente algunos desfiles de Carnaval, pero no fue hasta 1884 cuando un grupo de vecinos decidió organizar el primer Corso Oficial del barrio. La iniciativa contó con una Comisión recaudadora de fondos y el lugar elegido fue la Avenida General Brown (hoy Almirante Brown) entre las calles Alegría (actual Villafañe) y la Av. Don Pedro de Mendoza” (Norma Rosa Torello y Martín Scotto, Diario Conexión 2000, febrero de 2011).

2.3.9. TANGO

El tango es, sin duda, un signo asociado al barrio en la producción de una *historia*. Si Quinquela Martín se fue consolidando en las imágenes y narrativas locales como el *pintor de La Boca* o *artista boquense* por excelencia, Juan de Dios Filiberto ocupa el lugar del prócer musical, al que accedió definitivamente como creador de la música del tango que diera nombre a la calle más célebre de La Boca.

Sin embargo, el tango no ofrece tantas posibilidades de distinción respecto de otros barrios como otros signos. El “sur”, el “arrabal”, el “fango”, el “suburbio”, territorios por excelencia donde se sitúan las historias narradas en las letras de este género musical, refieren no sólo a La Boca sino a Barracas, a Pompeya, a San Telmo, al Abasto. Tal vez por eso, en tanto símbolos de La Boca, signos visuales muy usados como un bandoneón o una pareja de baile no tienen la eficacia simbólica del Puente o del conventillo a la hora de situar una composición visual en un territorio preciso.

No obstante, dado que la Boca es uno de los principales enclaves turísticos de la ciudad, y que el tango es uno de los signos centrales en la producción de imágenes exportables de porteñidad y argentinidad, las referencias al tango en las áreas turísticas del barrio tienen una visibilidad creciente en los últimos años.

2.4. Recapitulando

En este capítulo nos concentramos en los principales procesos sociales y culturales, así como en los productores más relevantes de una versión de la *historia* del barrio que enfatiza en ciertos orígenes; así como en otras versiones que tensionan y disputan la *historia* más visibilizada. Destacamos también aspectos que contribuyeron a la construcción de una comunidad con cierta autonomía y diferenciada del resto de la ciudad: el aislamiento territorial inicial, un ideal de trabajo y progreso, una fuerte trama asociativa, un énfasis en ciertas prácticas en común tienen sedimentaciones en el presente.

Además, como parte de esa construcción, presentamos los principales acontecimientos y producciones culturales a través de los cuales, habitantes de La Boca involucrados con las principales instituciones locales, fueron produciendo una

tradición de simbolizaciones del barrio durante las primeras décadas del siglo XX y hasta 1960. En esta tradición, un énfasis en la *pasión* y el *sentimiento* forman parte de una retórica recurrente y de un *ethos* que valoriza positivamente la intuición así como la exteriorización de las emociones. Un corpus restringido de operaciones simbólicas puede sintetizarse esquemáticamente en dos grupos, que denominaré respectivamente como **trama multicolor** y **trama azul y oro**. La **trama multicolor** alude a los signos vinculados al *pintoresquismo*, a la construcción de un *paisaje de La Boca* y a la convención consolidada en Caminito, que liga dicho *paisaje* a la tipología del conventillo y a ciertos usos del *color*. La **trama azul y oro** refiere a la convención simbólica en torno a la combinación de colores azul-amarillo, elegida inicialmente para representar al club de fútbol local por algunos de sus primeros integrantes. Si bien ambas tramas forman parte de una *historia* del barrio y son utilizadas frecuentemente en forma conjunta, distintos sectores de la población han privilegiado una de ellas por sobre la otra. Antiguos habitantes de sectores medios que tienen roles protagónicos en las instituciones tradicionales con alguna vinculación con el arte o el patrimonio, han recurrido principalmente a la trama multicolor en acciones que apuntan a fijar sentidos en torno al barrio y a sus paisajes. Por su parte, habitantes de sectores populares se han reapropiado con mayor frecuencia de la trama azul y oro en distintas formas de marcación visual. Estas tendencias, sin embargo, no permiten establecer demarcaciones nítidas. Pero, como veremos en los próximos capítulos, la *historia* del barrio predominante implica también un **orden simbólico y visual público** más legitimado, que coexiste junto a otras elecciones estéticas. Debemos considerar, en cada caso, que “las metáforas sociales de color son siempre potencialmente polisémicas” (Leach, 1976: 81). La asociación de estos colores con otros motivos, así como su uso en diferentes situaciones y lugares construyen imágenes cuyo poder evocativo varía, permitiendo apropiaciones diferenciadas y la atribución de diferentes sentidos que deben ser analizados en contexto.

Por cierto, los usos iniciales de esa tradición de simbolizaciones del barrio se han ido resignificando, junto a otras transformaciones socioespaciales. En la actualidad, las tramas multicolor y azul y oro se alternan en los paisajes barriales y se entremezclan en diferentes objetos. Ambas tramas son reapropiadas en torno al turismo, el patrimonio, la diversidad cultural, la publicidad, articulándose con nuevas convenciones que exceden el ámbito local e incluso el nacional.

Importa destacar también una relación (de contigüidad metonímica o de sinécdoque) entre La Boca, Buenos Aires y la Argentina, que ha sido construida socialmente en diversas producciones culturales. Respecto de los orígenes, la ubicación geográfica de La Boca, a orillas del primer puerto de Buenos Aires, permite una narrativa que otorga un lugar protagónico al barrio en relación a la ciudad y a la Nación. Conjuntamente, una etnicidad particular, genovesa o *xeneize*, se articula con más éxito que otras en su rol de representar “la argentinidad”, con un relato en torno a la Nación que solo visibilizó un origen inmigratorio europeo. En cuanto a los paisajes barriales, las áreas del Puente Transbordador y de Caminito pueden representar tanto a La Boca como a Buenos Aires o a la Argentina en postales, remeras y otras promociones vinculadas al turismo. Por su parte, el *azul y oro* como símbolo de *Boca Juniors* tiene la posibilidad de representar al club local o a uno de los principales equipos de fútbol de Argentina; además, la identificación con *Boca* puede vincularse a un rasgo de una identificación nacional.

En el próximo capítulo, presento la actual trama de relaciones sociales del barrio y el contexto en el cual esta tradición de simbolizaciones barriales es puesta en juego en la actualidad por actores diferentes y desiguales. Haré foco en algunas características estructurales vinculadas a los déficits habitacionales y a las transformaciones socioespaciales del barrio, así como en las conceptualizaciones locales y las tendencias más importantes en torno a los procesos de reconversión urbana.

Capítulo 3

Entre la *degradación*, la *recuperación* y la *renovación* urbana

Antiguos habitantes que integran instituciones tradicionales, así como las crónicas de historiadores locales, recurren a la metáfora de La Boca como “*puerta de entrada*” a la ciudad y a la Argentina. Tal imaginario del barrio, característico de las primeras décadas del siglo XX, persiste en las descripciones del barrio actual, no solo por parte de estos mismos vecinos, sino también de otros habitantes que demandan mejoras en su hábitat, en los discursos de funcionarios estatales, o de ONG, expresado en la idea de “*dejar de ser el patio de atrás de la ciudad*”. Estas perspectivas se articulan con percepciones de *degradación*, a partir de las cuales agentes estatales y privados, así como habitantes nucleados en asociaciones barriales, han estado involucrados en políticas de reconversión urbana desde la década de 1980 y más fuertemente desde mediados de los 90. Estas acciones apuntan a la *recuperación*, *resurgimiento*, *preservación*, *rehabilitación*, *puesta en valor* o *renovación* del barrio en su conjunto, de áreas turísticas y/o consideradas como deterioradas y de bienes patrimoniales urbanos,⁷⁴ con el objetivo de reparar la crisis urbana, de fomentar el turismo y de atraer inversiones privadas.

En el período en el que realicé el trabajo de campo, este tipo de acciones continuaron transformando los paisajes barriales, ampliándose hacia nuevos espacios (plazas, calles, edificios) en zonas que hasta entonces no habían sido prioritarias. Los grandes carteles de obra, los vallados, las máquinas excavadoras, los obreros trabajando y sus vestimentas, constituyeron las escenificaciones que ritualizaron en el espacio público el hacer de los agentes estatales y privados, en el pasaje de lo *degradado* a lo *recuperado* o *renovado*.

El objetivo de este capítulo es, en primer lugar, presentar la actual trama de relaciones sociales del barrio. Luego, haré foco en las principales características y tendencias de las políticas de reconversión urbana del barrio, que de modo general

⁷⁴ Dado que el patrimonio es una construcción social en disputa, la noción se ha ido modificando y ampliando con el tiempo. “La conjunción de distintas perspectivas disciplinarias ha permitido transitar de una visión del patrimonio centrada en objetos, a manera de acervo, a una centrada también en expresiones, representaciones y construcciones culturales diversas” (Mantecón y Nivón Bolán, 2010: 10).

refieren a operaciones de transformación de lo existente para destinarlo a nuevos usos públicos con un énfasis en lo visual. Considero que las conceptualizaciones locales utilizadas en estas acciones se han ido construyendo como categorías clave para pensar prácticas de imagen y su relación con las disputas por los usos y sentidos de los espacios barriales. Parto de entender que los distintos modos de imaginar y de habitar La Boca tienen anclajes estructurales que deben ser tomados en cuenta en el análisis. Es por eso que recurro también a datos cuantitativos de población y vivienda basados en los últimos censos nacionales, así como a datos sobre los cambios materiales de los espacios barriales. En tercer lugar, y en relación con lo anterior, presento algunos antecedentes de la noción de “paisaje”, así como una distinción teórica a los fines de este trabajo entre **paisajes urbanos cotidianos** y **paisajes culturales**. Finalmente, reviso críticamente las nociones teóricas de “fragmentación”, “segregación socio-espacial” y “*gentrification*” en relación a las transformaciones socioespaciales en nuestro caso.

3.1. Los datos censales recientes

Para comenzar, y aun tomando en consideración que “la encuesta estadística no encuentra sino lo homogéneo” (De Certeau, 2000: XLIX), entiendo que es importante presentar datos de población y vivienda de los dos últimos censos nacionales, que contribuyan a entender la actual conformación social del barrio, así como a contextualizar los modos diferenciados de imaginar y de habitar La Boca.

El Censo Nacional de 2001 indica una disminución de la población para el conjunto de la ciudad del 6,6% respecto del Censo anterior (1991). El Sur, sin embargo, tuvo una disminución menor que el conjunto de la jurisdicción, cuestión que puede entenderse en tanto presenta una población más “joven” que el resto de la ciudad, sumado al crecimiento de las villas de emergencia. La Boca pasó de 46.277 habitantes (Censo Nacional 1991) a una población de aproximadamente 43.400 habitantes en 2001 (Herzer *et al.*, 2008a: 111-117).

De acuerdo a los datos proporcionados por el INDEC para el Censo Nacional 2010, en un país con una población total de 40.117.096 habitantes, viven en la Ciudad de Buenos Aires 2.890.151 habitantes (4,1% más que en el censo anterior), de los cuales 381.778 (13.20%) son nacidos en el extranjero. De estos últimos, entre

los nacidos en países limítrofes y Latinoamérica, Paraguay es el principal país de origen (80.325), seguido por Bolivia (76.609), Perú (60.478), Uruguay (30.741), Brasil (10.357) y otros países. Entre la población nacida en países europeos, España (26.282) e Italia (22.168) continúan siendo los principales países de origen (aunque en números muy inferiores en relación con la primera mitad del siglo XX), seguidos por Francia (2.838) y Alemania (2.321). Los habitantes provenientes de países asiáticos (principalmente Corea y China, seguidos por Taiwan y Japón) ascienden a 16.670. La población nacida en el continente africano es de 1.176 habitantes y los nacidos en Oceanía son 524.

Los datos de población del Censo 2010 para la Ciudad de Buenos Aires se presentan desagregados por Comunas y no por barrios, por lo que es necesario tomar en consideración que hay variaciones importantes al interior de cada una de ellas. Así, para la Comuna 4 (integrada por los barrios de La Boca, Barracas, Parque Patricios y Nueva Pompeya) la población total contabilizada es de 218.245 habitantes (2.700 más que en 2001), de los cuales 38.742 (17,75 %) son nacidos en el extranjero (aproximadamente un 4% superior a la media). De estos últimos, una amplia mayoría proviene de países limítrofes y Latinoamérica: en primer lugar de Paraguay (17.286), seguidos por Perú (7.910), Bolivia (5.881), Uruguay (2.535), Chile (708) y Brasil (285). De la población proveniente de Europa, el origen predominante es España (1.534), seguido de Italia (1.245). Los datos contabilizan 352 habitantes nacidos en Asia, principalmente provenientes de Corea (135) y China (109); 29 habitantes provenientes de África y 2 de Oceanía.⁷⁵

Respecto de las viviendas, el análisis de los datos del Censo Nacional 2001 revela que la tipología predominante en La Boca es aquella categorizada como “departamento” (63,7% de los hogares). Las viviendas contabilizadas en la categoría “piezas de inquilinato”⁷⁶ o conventillo representan un porcentaje significativo (17% del total), superando aún a los residentes en “casas” (15,8%). Por el contrario, las

⁷⁵ Fuente: INDEC. Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010.

⁷⁶ “Inquilinato” o “conventillo” son las categorizaciones que encuadran a esta tipología habitacional en un lenguaje técnico, en censos y encuestas. El Censo Nacional considera, dentro de los “tipos de vivienda particular”, las “piezas en inquilinato”. **“Pieza en inquilinato:** ambiente ubicado en un inquilinato o conventillo, es una edificación para contener varias piezas que tienen salida a uno o más espacios de uso común con la finalidad de alojar en forma permanente personas en calidad de inquilinos. Cada pieza de inquilinato en la que hubo personas que pasaron la noche de referencia del Censo, es considerada una vivienda.” Fuente: INDEC. Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010.

“piezas de hotel” no constituyen una alternativa importante en La Boca (1,3%), en comparación con barrios como San Telmo (6,3%). El número de hogares considerado como con “necesidades básicas insatisfechas”⁷⁷ (23,7% de los hogares), triplicaba el promedio de la ciudad para ese momento (7,1%) (Herzer *et al.*, 2008a: 111-117).

Los números del Censo 2010, en cuanto al tipo y calidad de las viviendas, indican que en la Ciudad de Buenos Aires la gran mayoría de los habitantes vive en viviendas categorizadas como “departamento” (1.851.187), seguidas por “casa” (857.203), “pieza/s en inquilinato” (65.041), “pieza/s en hotel o pensión” (38.922), “casilla” (7.141), “local no construido para habitación” (5.598), “rancho” (2.277), “vivienda móvil” (166). Sin embargo, las relaciones entre un tipo y otro de viviendas varían considerablemente de acuerdo a las comunas. En la Comuna 4 (La Boca, Barracas, Parque Patricios y Nueva Pompeya), la proporción de habitantes en “departamentos” (103.748) y “casas” (91.258) es más pareja respecto del total de la ciudad. En cambio, encontramos ubicados en esta comuna el mayor número de habitantes, respecto de las otras comunas, contabilizados en las categorías de viviendas más precarias: “pieza/s en inquilinato” (14.588), “casilla” (1.832), “locales no construidos para habitación” (842), “rancho” (443), “vivienda móvil” (61). Hay 2.857 habitantes en “pieza/a en hotel o pensión”; en este caso el número es mucho mayor en la Comuna 1 (Retiro, San Nicolás, Puerto Madero, San Telmo, Monserrat y Constitución) que contabiliza 10.800 habitantes en esa tipología habitacional.⁷⁸

Los datos de población y vivienda correspondientes a los censos Nacionales de 2001 y de 2010 indican, por un lado, que la tendencia al vaciamiento poblacional se revirtió en el último período censal; por otro, que el déficit habitacional continúa siendo un problema importante en la zona sur. Asimismo, que allí persisten los peores indicadores socioeconómicos de la Ciudad de Buenos Aires.

⁷⁷ “Se consideran hogares con NBI aquellos en los cuales está presente al menos uno de los siguientes indicadores de privación: Hogares que habitan viviendas con más de 3 personas por cuarto (hacinamiento crítico); Hogares que habitan en una vivienda de tipo inconveniente (pieza de inquilinato, vivienda precaria u otro tipo); Hogares que habitan en viviendas que no tienen retrete o tienen retrete sin descarga de agua; Hogares que tienen algún niño en edad escolar que no asiste a la escuela; Hogares que tienen 4 ó más personas por miembro ocupado y en los cuales el jefe tiene bajo nivel de educación (sólo asistió dos años o menos al nivel primario).” Fuente: Situación y Evolución Social (Síntesis N°4); INDEC.

⁷⁸ Fuente: INDEC. Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010. Respecto de los tipos de vivienda, los datos actuales se presentan desagregados por Comunas, siendo que hay variaciones importantes al interior de cada una de ellas.

3.2. Los que “*son del barrio*” y los que “*no son del barrio*”

“Porque el que es del barrio no invirtió en Caminito y porque el que invirtió en Caminito no es del barrio.”

(Entrevista con Raúl, 58 años, habitante de La Boca, integrante de varias instituciones barriales, 2010)

La Boca congrega en la actualidad a personas de diversas pertenencias culturales y sociales, que confluyen y tienen intereses superpuestos sobre los mismos espacios. Entre ellos están quienes habitan esta área de la ciudad y quienes no son residentes pero circulan cotidianamente o tienen intereses allí. Cabe destacar que el crecimiento del turismo y los procesos de reconversión urbana (a los cuales nos referiremos en el próximo apartado) han implicado un aumento de los actores involucrados en torno a los usos y sentidos del barrio desde la década de 1990. Desde entonces, una creciente comercialización de La Boca va condicionando cada vez más las prácticas espacio-temporales y la cotidianeidad de sus habitantes.

A grandes rasgos, podríamos indicar que la conformación social de la población está integrada mayormente por sectores populares y en una proporción más reducida por sectores medios. No residen allí sectores medios-altos que eligen mayormente la zona norte de la ciudad, barrios privados del conurbano bonaerense o, más recientemente, el barrio de Puerto Madero.⁷⁹

Respecto del acceso a la vivienda, habitan en La Boca propietarios, inquilinos y ocupantes⁸⁰ en tipologías habitacionales variadas. Desde el punto de vista de las actividades laborales, viven en el barrio obreros (de empresas de transporte, de la construcción, industriales); pequeños comerciantes (propietarios de panaderías, verdulerías, carnicerías, almacenes, kioscos, cyber locutorios, entre otros); personas que ofrecen sus oficios en forma independiente (herrereros, carpinteros, plomeros,

⁷⁹ Desde un enfoque que entiende a la clase como categoría relevante, estas distinciones solo procuran presentar a grandes rasgos la conformación social de la población, y no corresponden a categorías de identificación de los propios actores. Tampoco implican una concepción de grupos homogéneos e indiferenciados en términos de motivaciones, intereses, sentidos de pertenencia y prácticas. A este respecto, véase Fonseca, 2005; Míguez y Semán, 2006.

⁸⁰ “Hacia fines de la dictadura militar -que se extendió desde 1976 hasta 1983- comienza a desarrollarse la ocupación de inmuebles vacantes de propiedad privada como modalidad de autoproducción del hábitat popular en la ciudad. La ocupación de inmuebles constituye un caso paradigmático de apropiación del espacio urbano por parte de algunos sectores populares, que revela la importancia que tiene la ciudad para dichos sectores como ámbito de sobrevivencia para afrontar la crisis y el empobrecimiento” (Herzer *et al.*, 2008a: 181).

albañiles, quienes hacen arreglos de costura o de electrodomésticos, entre otros); algunos profesionales (abogados, médicos, arquitectos, entre otros). Habitan allí también personas con alta inestabilidad laboral, que viven de planes estatales, “changas” ocasionales, actividades como el cartoneo, o no trabajan. También viven en el barrio algunas personas que se dedican a distinto tipo de actividades delictivas, entre las cuales la mayor parte se ocupa de delitos considerados “menores”: robos de carteras, estereos o cámaras fotográficas a los turistas, comercialización de distintas drogas. El barrio congrega, además, a varios artistas, cuyo número no es tan significativo como la visibilidad que esta actividad tiene en su asociación con la *historia* barrial (plásticos o visuales, escultores, músicos, actores y otros). A los fines de este trabajo interesa destacar a quienes llamaré **productores de imagen** -artistas callejeros, muralistas, grafiteros, marcadores, publicistas, diseñadores- que materializan imágenes en superficies urbanas del barrio, y tienen, por lo tanto, un rol activo en torno a sus usos y sentidos.

Por otra parte, La Boca congrega a personas que no son residentes pero que circulan diariamente o tienen intereses allí. Entre ellos, el rol de los agentes estatales es central. Entre quienes tienen mayor incidencia hay: funcionarios estatales; referentes de organizaciones no gubernamentales; profesionales expertos (planificadores urbanos, arquitectos, licenciados en turismo y otros); empresarios privados (turísticos, inmobiliarios y emprendedores culturales). Además, hay personas que vienen a trabajar diariamente a La Boca, residentes de otras zonas de capital o el conurbano: quienes ocupan puestos como personal especializado, profesionales o gerenciales en empresas radicadas en el barrio (talleres navales e industriales, de transporte, indumentaria, depósitos de mercaderías, entre otras); propietarios y empleados de locales comerciales y emprendimientos turísticos; artesanos que trabajan en la Feria ubicada en la Avenida Pedro de Mendoza; vendedores ambulantes; artistas callejeros (bailarines, actores y otros).

Visitantes que llegan en su mayoría por primera vez comparten también un área restringida del barrio: turistas provenientes de distintos sitios de la ciudad, del país o del extranjero, principalmente de sectores medios y altos; contingentes de alumnos de escuelas públicas y privadas en edades escolares.

Dentro de este conjunto de actores que presentamos hasta aquí, solo un grupo reducido de personas que habitan o tienen intereses en el barrio tienen un posicionamiento en las relaciones de poder que les permite estar involucrados e

incidir de modo más directo en torno a los sentidos del barrio y el control de un orden simbólico y visual público: directores o referentes de instituciones y organizaciones sociales barriales, artistas visuales barriales, funcionarios estatales, directores y funcionarios de ONG, emprendedores turísticos y culturales. La historia barrial y sus posibles acentuaciones es el eje a partir del cual los diferentes puntos de vista se ponen en juego.

En estas disputas, tensiones y negociaciones las instituciones y organizaciones sociales barriales juegan un rol importante. Es a través de ellas que sus principales referentes buscan fijar sentidos sobre el barrio, negociar usos de los espacios y construir alianzas con agentes estatales y privados. Un criterio de diferenciación de estos colectivos utilizado por habitantes del barrio es el siguiente: *“están las organizaciones más culturales [o más artísticas] y las más sociales [o más piqueteras]”*. Esta forma de discernir las instituciones y organizaciones sociales sugiere hacia donde están enfocados prioritariamente los objetivos de cada una de ellas, aunque no implica una distinción tajante, dado que ambas dimensiones (cultural y social) están imbricadas entre sí.

La mayoría de las instituciones tradicionales que continúan hasta hoy, que presentamos en el Capítulo 2, pueden ubicarse en el primer grupo. A pesar de su heterogeneidad, podemos señalar que sus principales referentes se involucran en cuestiones de planeamiento urbano y de patrimonio, así como en la producción de actividades culturales que tienen como eje una tradición barrial. Además de estas instituciones, otros colectivos se han ido sumando a la nutrida trama asociativa.

Desde la década de 1980 y más fuertemente desde 1995 en el contexto de la recesión económica a nivel nacional, surgieron nuevas formas de organización orientadas principalmente a dar respuestas a demandas sociales de los sectores populares: asistencia alimenticia, apoyo escolar, derecho a la vivienda, luchas contra desalojos masivos, talleres de capacitación laboral. Entre ellas, cabe destacar la numerosa cantidad de comedores y merenderos sociales.

Por otra parte, hay una variedad de colectivos que postulan el uso del *“arte como herramienta para la transformación social”*. Entre ellos, hay diferentes agrupaciones de arte popular como las murgas, integradas principalmente por habitantes de sectores populares; o algunos grupos de teatro colectivo. A pesar de su heterogeneidad, estos grupos tienen en común que recrean una memoria barrial y enfatizan en la participación popular, la cooperación social y el trabajo colectivo.

Además, hay algunos colectivos y grupos emergentes orientados principalmente a realizar talleres y actividades como arte callejero, danza, teatro, circo, fotografía, pero con un carácter reivindicativo y orientado principalmente a responder a demandas de los sectores populares. Estos colectivos se diferencian de las instituciones tradicionales, en que sus integrantes militan activamente en torno a cuestiones como el derecho a la vivienda y a la ciudad. Estos grupos se reapropian de la *historia* barrial pero buscan tensionarla, apuntando a ampliar en las representaciones a quienes están incluidos como *vecinos* o promoviendo nuevos sentidos de lugar para zonas estigmatizadas.

Estas organizaciones e instituciones que componen la trama asociativa barrial tienen, a su vez, distintos tipos de articulación con la política partidaria: hay varias que tienen vinculaciones más explícitas y visibles con partidos políticos específicos; otras cuya relación con la política partidaria es más solapada o discontinua; hay también organizaciones como algunos comedores sociales cuyos referentes sostienen que su trabajo “*no es político*” o “*no tiene nada que ver con la política*”. Además, desde la década de 1990, transformaciones en las políticas de ayuda social introdujeron nuevos actores que intervienen en los sistemas de reciprocidad políticos: las organizaciones de la sociedad civil sin fines de lucro, esto es las ONG (Noel, 2006).

Es importante señalar que esta multiplicidad de asociaciones no implica necesariamente una representatividad y se materializa en ocasiones de modos particulares, como es el caso de organizaciones que tienen un referente principal y muy pocos integrantes activos. Por cierto, en La Boca hay un énfasis en lo colectivo por sobre lo individual. Esta tendencia se visibiliza, por ejemplo, en que muchas de las imágenes materializadas en el espacio público urbano son presentadas como creaciones colectivas, aun cuando tengan un solo realizador principal.

En este marco, quienes conforman mayormente el poder barrial en torno a un orden simbólico y visual público legitimado son habitantes de largo tiempo de permanencia en La Boca (o en su defecto con un conocimiento de los pormenores de su *historia*), con afiliaciones en alguna de las instituciones tradicionales. Ellos son quienes pueden apropiarse con mayor legitimidad de una *historia* y una tradición de simbolizaciones del barrio, y autoidentificarse como herederos o continuadores de dicha tradición. Esta *historia* se materializa en el espacio público urbano (edificaciones, murales, esculturas); en los interiores de las viviendas y otros

inmuebles; así como en múltiples performances de lo barrial (festividades, espectáculos).

Pero el crecimiento del turismo y los procesos de reconversión urbana introdujeron cambios en las relaciones de poder. Por un lado, las múltiples membresías institucionales, tanto de estos habitantes como de aquellos referentes de organizaciones sociales con menos recursos económicos y simbólicos, conforman una trama compleja y dinámica de alianzas, tanto entre actores locales como entre estos y no residentes que tienen intereses en el barrio. Por otro, los habitantes que integraban mayormente el poder barrial respecto de los usos y sentidos de La Boca han perdido parte de ese poder, que se ha desplazado hacia no residentes (empresarios turísticos, emprendedores culturales, especialistas en cuestiones urbanas). A mi entender, este corrimiento tiene una incidencia en una exaltación de un simbolismo en torno a lo barrial, por parte de los habitantes, que ya tenía un lugar importante en La Boca. Conjuntamente, nuevos actores y usos de los espacios barriales implican la introducción de otros signos visuales y estéticas que dialogan con ámbitos más amplios.

En este contexto, hay una ambivalencia por parte de quienes habitan el barrio respecto del turismo y las acciones que apuntan a una reconversión de La Boca. Por un lado, habitantes principalmente de sectores medios ven en la actividad turística una posibilidad laboral y de mejoras para el barrio. Por otro, hay entre parte de ellos una mirada negativa, o en el mejor de los casos escéptica, sobre las características actuales del turismo dominante: su concentración económica en pocas manos (mayormente no residentes), la mezcla de signos locales y globales orientada al consumo o los cambios que provoca en las rutinas barriales la presencia masiva de turistas. Por su parte, los habitantes de sectores populares no sienten contemplados sus intereses en las políticas de reconversión urbana, perciben con malestar cambios en las dinámicas barriales que modifican su cotidianeidad y, en algunos casos, condicionan la posibilidad de permanencia en el barrio. Lo cierto es que un punto de vista compartido -tanto por parte de los habitantes de La Boca con mayor poder barrial como por aquellos que tienen menos legitimidad para imponer un orden simbólico y visual público- es la idea de que *“del turismo no queda nada para el barrio”*. Unos y otros suelen coincidir también en cierta desconfianza hacia actores que *“no son del barrio”* y que tienen algún interés en La Boca, principalmente si este está vinculado al turismo. Habitantes del barrio de distintos sectores sociales

sostienen que muchos de los actuales emprendimientos promovidos por funcionarios estatales y emprendedores privados que “*no viven en el barrio*” están “*disociados con el barrio*”, o “*no le dejan nada al barrio*”. A su vez, partiendo del mismo criterio de distinción, referentes de distintas organizaciones sociales barriales promueven iniciativas generadas “*desde el barrio*” y “*para los vecinos*”, entre las cuales hay también proyectos vinculados al turismo. Por otra parte, como veremos en los próximos capítulos, las disputas por la apropiación, usos y sentidos de los espacios se materializan en formas de fronterización entre *turismo* y *barrio*.

A su vez, la distinción entre “*los que son del barrio*” y “*los que no son del barrio*” hacia afuera, se desdobra en múltiples diferenciaciones hacia adentro de este espacio social. Buscaremos avanzar en un análisis de esas categorizaciones a lo largo de este trabajo. Por ahora digamos que no todos los *vecinos* tienen la misma legitimidad como tales ni las mismas posibilidades de imprimir sentidos sobre La Boca. Como me explicó Ricardo, de 55 años, que vive en La Boca desde hace quince (aunque frecuenta el barrio desde su infancia) y es integrante de varias instituciones locales:

“¿Vecinos? ¿qué vecinos? No existen ‘los vecinos’. Nosotros a veces lo usamos porque tiene más fuerza para conseguir algo para el barrio pero después cada uno tira para su lado.”

En el marco de los procesos de reconversión urbana, hay una ambivalencia entre los habitantes más establecidos respecto de quienes habitan el barrio desde las condiciones más desfavorables de empleo y vivienda. Por un lado, hacia afuera del barrio, estos habitantes incorporan como propias en sus discursos las demandas de los sectores populares para oponerse a proyectos que pueden afectar sus intereses; por otro, hacia el interior del barrio, las demarcaciones nosotros-otros que enfatizan en la pertenencia barrial adquieren connotaciones racializadas cuando algunos habitantes subrayan como factor de ilegitimidad y desprestigio para habitar allí los orígenes nacionales de países limítrofes, considerando a quienes provienen de estos lugares como *invasores* o que “*no son del barrio*”. Desde estas perspectivas estigmatizantes, los ocupantes de asentamientos o de conventillos pueden ser considerados también como *intrusos*, *usurpadores* o *villeros* (aunque no habiten en

las llamadas “villas miseria”).⁸¹ Pero es importante remarcar también que hay discrepancias y diferentes perspectivas entre los habitantes más establecidos. Por cierto, hay quienes hacen pie en la *historia* del barrio para subrayar la diversidad cultural como parte constitutiva del mismo y disputar la construcción de un nosotros más inclusivo, tomando en cuenta como *vecinos/as*, al menos discursivamente, a quienes habitan el barrio desde las condiciones económicas, habitacionales y simbólicas más desfavorables.

3.3. Las políticas de reconversión urbana de La Boca

A continuación presentaré las políticas orientadas a una reconversión urbana de La Boca desde el retorno de la democracia en 1983, que se vinculan con una construcción social de ideas de *degradación* del barrio. Estas políticas no deben entenderse en forma aislada, sino como parte de un proyecto más amplio de ciudad, tal como presentamos en el Capítulo 1. En primer lugar, introduciré esquemáticamente algunos sentidos de las conceptualizaciones locales utilizadas en ellas, seguida por una revisión crítica de perspectivas teóricas que enfatizan en la estetización de las ciudades contemporáneas. Luego, haré foco en el encuadre del barrio como “área problema” en la agenda política, así como en la multiplicidad de acciones creadas desde entonces tendientes a dar respuestas y soluciones. Finalmente, presentaré un relevamiento de los principales programas, proyectos, documentos y obras.

3.3.1. CONCEPTUALIZACIONES LOCALES

Comencemos por revisar las conceptualizaciones locales usadas en las políticas orientadas a una reconversión urbana del barrio.

La noción de *degradación* en La Boca puede referir a un abanico amplio de problemas sociales vinculados a cuestiones ambientales, habitacionales, de empleo, de deterioro del espacio público urbano. Algunos de ellos pertenecen al pasado,

⁸¹ Por cierto, “una de las relaciones más rípidas de la vida urbana argentina, [es] la existente entre *villeros* y *vecinos*” (Frederic, 2004: 86-87).

como los problemas ocasionados por las inundaciones o la pérdida de fuentes laborales en el barrio; otros persisten, por ejemplo el deterioro ambiental debido a la contaminación del Riachuelo, el déficit habitacional y de empleo, el deterioro estructural urbano en las áreas no turísticas; algunas problemáticas son más recientes, como la llamada “inseguridad” urbana, el crecimiento del delito y de la drogadicción. Cuando es aplicada al deterioro material del espacio urbano o de bienes patrimoniales, la noción de *degradación* contribuye a legitimar la intervención. La idea de *degradación* puede ser trasladada también desde el entorno hacia las personas: parte de los habitantes de sectores medios suelen responsabilizar a quienes tienen condiciones más inestables respecto de la vivienda o el empleo, de ser responsables de una *degradación* de La Boca. Estas perspectivas no siempre toman en consideración la creciente pérdida de roles productivos del barrio desde el traslado del puerto en 1925, o la implementación de políticas neoliberales que derivaron en un marcado aumento del desempleo y del déficit habitacional en la década de 1990.

Por su parte, las nociones de *recuperación*, *resurgimiento*, *preservación*, *rehabilitación*, *puesta en valor* y *renovación*, utilizadas localmente en las políticas orientadas a una reconversión urbana refieren, de un modo general, a operaciones de transformación de lo existente para destinarlo a nuevos usos públicos. Si bien los sentidos de estas expresiones se superponen y permiten, incluso, que ellas puedan ser usadas indistintamente, hay matices en cada una que conviene tomar en cuenta.

La noción de *recuperación* refiere a procesos de reciclaje, revalorización y reapropiación de áreas urbanas, inmuebles y bienes patrimoniales (calles, veredas, plazas, puentes, edificios) considerados deteriorados, abandonados o en desuso. El término admite usos variados y permite su apropiación por parte de actores provenientes de distintos sectores sociales. La *recuperación* de bienes patrimoniales urbanos puede estar vinculada al “embellecimiento estratégico” (Améndola, 2000) de un fragmento de la ciudad, orientada a atraer consumidores de sectores medios y altos, así como a desalentar prácticas consideradas disruptivas de un orden simbólico y visual público legitimado (como las inscripciones en aerosol sobre las fachadas de edificios públicos). Pero la noción puede referir también a acciones de carácter reivindicativo de un derecho al espacio público y a habitar la ciudad, como por ejemplo el fenómeno de la recuperación de espacios por parte de las asambleas barriales, que comenzaron a surgir en la ciudad luego de los cacerolazos de fines de 2001 (véase Carman y Yacovino, 2007).

La idea de *resurgimiento*, en cambio, tiene un uso restringido al ámbito barrial. El término proviene de un grupo de antiguos habitantes vinculados a instituciones tradicionales que, a fines de 2004, se nuclearon en el *Movimiento Vecinal por el Resurgimiento de La Boca del Riachuelo*. Haciendo pie en las primeras décadas del siglo XX, esta asociación apunta a una *recuperación urbanística* con el objetivo de devolver al lugar su anterior *esplendor*.⁸²

En la noción de *preservación* subyace la idea de mantener cristalizados, lo más cerca posible a como fueron concebidos originalmente, aquellos inmuebles o trozos del espacio público urbano que sean incluidos como parte de los bienes patrimoniales.

Tanto las ideas de *recuperación* (de bienes patrimoniales) como de *resurgimiento* o *preservación* se vinculan a una tradición barrial, en la cual la emulación de autenticidad (acercarse lo más posible al espacio u objeto original) suele ser considerada por los actores involucrados como un potenciador del valor simbólico.

En cambio, las nociones de *rehabilitación*, *puesta en valor* y *renovación*, aunque pueden apelar a la autenticidad, admiten la introducción de elementos novedosos en los paisajes urbanos para su reconversión o recualificación cultural. A diferencia de las anteriores, estas nociones provienen de una jerga vinculada al planeamiento estratégico, la arquitectura y el urbanismo.

Resulta importante destacar que todas estas operaciones de transformación de lo existente tienen un fuerte anclaje en una escenificación visual, por medio de acciones como la valorización de fachadas y monumentos, la instalación de obras de arte público, el incremento y recambio de luminarias, los usos del color. En esta dirección, me interesa concentrarme en el énfasis que realizan varios especialistas en cuestiones urbanas en la estetización de las ciudades contemporáneas.

⁸² La motivación inicial de estos vecinos fue la oposición a un proyecto del GCBA de construir viviendas sociales tipo monoblock en los terrenos de Casa Amarilla. El *Movimiento Vecinal* cuenta entre sus integrantes más activos a referentes de las instituciones más tradicionales como la *República de La Boca*, pero también recibe el apoyo de organizaciones sociales como la *Mutual de desalojados de La Boca*, *Barracas* y *San Telmo*, ya que entre sus objetivos plantea que la construcción estatal de viviendas se dirija prioritariamente a canalizar las necesidades de quienes ya habitan el barrio. Las principales acciones del *Movimiento Vecinal* se han concentrado en la cuestión de la vivienda social, presentando un proyecto alternativo al del GCBA; la preservación del patrimonio urbano; la defensa de la utilización de los terrenos libres de Casa Amarilla como parque público.

La perspectiva de Améndola (2000) va más allá de la transformación material de la ciudad, abarcando también los cambios en los estilos de vida y de pensamiento, una “estetización de la experiencia urbana”. El autor destaca una nueva demanda social de cuestiones como belleza, seguridad, variedad; una centralidad de la imagen y lo visual, donde la influencia de los medios masivos y electrónicos así como los procesos de globalización tienen un rol central. Estos cambios conducirían a una noción de “ciudad del placer y la belleza”, donde las acciones de “urbanismo escenográfico” se orientarían a hacerla vivible y atractiva. Por su parte, Zukin (1996), pensando en contextos urbanos estadounidenses, destaca cambios hacia un paisaje que se sustenta en motivos de consumo visual, un ordenamiento espacial impuesto desde el poder político y económico como medio implícito de control social. A su vez, partiendo del caso de Barcelona, Delgado subraya las “políticas de ritualización del espacio urbano” (1998) o la “artistización de las políticas urbanas” (2008) -implementadas desde el Estado en asociación con arquitectos, diseñadores, artistas- para atraer inversiones y turistas. En una dirección similar, Fiori Arantes (2000) hace foco en la imagen arquitectónica de las ciudades, denominando “culturalismo de mercado” a los usos estratégicos y planificados de “cultura” e “identidad” que buscan fijar sentidos de lugar y posicionar las ciudades en el contexto global. La autora sugiere que estas estrategias están dirigidas a “desarrollar una imagen fuerte y positiva de la ciudad”, apuntando a una reconversión empresarial de las ciudades y a su pasaje “de ciudad-problema en ciudad-negocio” (2000: 16-19).

Resulta relevante para los objetivos de este trabajo tomar en cuenta las tendencias apuntadas por estos autores que remarcan en las relaciones entre el urbanismo escenográfico o la estetización de la experiencia urbana y un modelo exclusivo de ciudad. Particularmente para un barrio como La Boca, donde confluyen procesos de reconversión urbana y, simultáneamente, déficits habitacionales y desalojos que afectan a la población más pauperizada. Sin embargo, a mi modo de ver, es necesario matizar esos procesos de estetización “desde arriba” usadas para orientar los usos de ciertas áreas de la ciudad a sectores medios y altos con prácticas de imagen realizadas por los sectores subalternos para disputar un derecho al espacio público y a la ciudad. Es importante considerar también que, por un lado, muchas políticas e iniciativas de reconversión urbana enfatizan en la cultura y el arte como recurso y como espectáculo, por medio de una agenda de exposiciones, celebraciones

y festivales, o favoreciendo la instalación de emprendimientos artísticos de carácter privado. Conjuntamente, habitantes con afiliaciones a instituciones y organizaciones sociales barriales reivindican acciones que se sustentan en la cultura y el arte como herramienta para la transformación social. Es por eso que considero importante formular la siguiente pregunta de investigación: ¿cómo, dónde, cuándo, con qué fines diferentes actores (productores de imagen pero también habitantes que realizan otras actividades nucleados en organizaciones sociales barriales o sin afiliaciones institucionales, comerciantes, funcionarios estatales, funcionarios de ONG) operan con imágenes, ya sea vinculados a la producción de las mismas o desde las interpretaciones y usos de los espacios? Mi propósito es avanzar en esta dirección a lo largo de este trabajo, entendiendo que es la conjunción de prácticas de imagen, donde intervienen distintos sectores sociales, la que conforma la dinámica de construcción de los paisajes urbanos de La Boca y define la impronta específica de ese espacio barrial. En este capítulo, me concentro en los espacios que han sido objeto de operaciones de reciclaje, producción de valor y renovación por parte de agentes estatales y privados, junto a la participación activa de un reducido sector de la población más establecida. En los capítulos siguientes, exploraremos también prácticas de imagen producidas por habitantes del barrio y por otros actores, que disputan el orden simbólico y visual público más legitimado o que introducen nuevas estéticas. A su vez, considero importante orientar el análisis guiada por la siguiente pregunta: ¿cómo se articulan las múltiples prácticas de imagen con otras prácticas que involucran dimensiones no visuales de la experiencia urbana en esta área de Buenos Aires?

Volvamos ahora a las políticas y operatorias dirigidas a una reconversión del barrio. Entre ellas podemos identificar dos tendencias. Por un lado, políticas orientadas a dar respuestas a demandas sociales de los habitantes; por otro, aquellas que tienen una articulación más explícita con el turismo, dirigidas a fomentar la actividad turística e incentivar nuevas inversiones de capital privado en la zona. Ambas tendencias pueden, y suelen, estar vinculadas entre sí. A partir del regreso democrático, la creación e implementación de programas sociales y leyes son indicadores del ingreso a la agenda política del deterioro urbano habitacional de La Boca en tanto “*problema*”.

3.3.2. LA BOCA COMO “ÁREA PROBLEMA” EN LA AGENDA POLÍTICA

A través de un decreto firmado por el Intendente Saguier, en 1985 se declaró al barrio de La Boca como “*área-problema*” y se explicitó la necesidad de desarrollar un programa específico, constituyéndose el *RECUP-Boca*. Sus objetivos se orientaban a la rehabilitación integral urbana de un barrio en “*proceso de degradación*” contando, en ese entonces, con recursos financieros provenientes de convenios con Francia e Italia y con apoyo político del municipio. El *RECUP* planteaba lineamientos estéticos precisos, orientados a “*mantener las características (constructivas y arquitectónicas) propias del conventillo*”, así como la “*capacidad de realojar a la población existente*”.⁸³ En 1989, como parte de ese programa, se conformó la *Mutual Esperanza* y en 1990 el Municipio compró 21 inquilinatos (que se encontraban en proceso de desalojo debido a su venta colectiva por parte de la sucesión de los Bencich). Desde entonces, los resultados fueron escasos, realizándose una “*rehabilitación por goteo*” (Lacarrieu, 1993 y 2007).⁸⁴

En la década de 1990, la crisis habitacional se profundizó en la ciudad de Buenos Aires (véase Herzer *et al*, 2005; Carman, 2006; Thomasz, 2008; entre otros). Un indicador del progresivo empobrecimiento del barrio y de la crisis social emergente fue el inicio de los desalojos y el importante aumento del número de comedores comunitarios.⁸⁵ Sumado a esto, la desaparición de algunos de los antiguos dueños de conventillos facilitaron el advenimiento de los inquilinos en ocupantes.

Desde mediados de los 90's, el Programa *RECUP-Boca* sólo se financia con recursos propios de la Ciudad de Buenos Aires y del Fondo Nacional de Vivienda (FONAVI), y dejó de ser un programa prioritario en la agenda política. En el año 1997, cambió su denominación y pasó a llamarse *Programa de Renovación de*

⁸³ *Programa Recup Boca. Una carta de desarrollo social y urbano del barrio* (1987). Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

⁸⁴ Las principales alianzas de los técnicos del RECUP fueron con vecinos ligados a instituciones tradicionales y no con los beneficiarios del programa. Para un análisis detallado de las características del RECUP y de los procesos por los cuales sus técnicos disuelven la demanda social originaria a pesar de la intencionalidad de evitar la expulsión de los sectores populares, véase Lacarrieu 1993.

⁸⁵ “Los comedores proliferan en el barrio de La Boca, a tal punto que en las zonas donde se concentran las situaciones habitacionales más precarias (Plaza Solís y las manzanas ubicadas al sur de la avenida Almirante Brown) se puede contar más de uno por cuadra” (Herzer *et al*, 2005: 275).

Conventillos.⁸⁶ En el año 2000 se constituyó el *Programa de Rehabilitación del Hábitat en el Barrio de La Boca* (PRHBLB), dependiente del Instituto de Vivienda de la Ciudad de Buenos Aires, que continua en la actualidad aunque con muy bajos niveles de ejecución.⁸⁷

Paralelamente, vecinos afectados por los desalojos comenzaron a movilizarse y organizarse con el objetivo de resistir su expulsión y afirmar su derecho a residir en La Boca, conformando en 1995 la *Asamblea de Desalojados de La Boca*. Por medio de distintas acciones llevadas adelante con el apoyo y participación de otras asociaciones barriales, la Asamblea logró que en 1996 el Concejo Deliberante declarara al barrio de La Boca en estado de “*Emergencia Habitacional*” y asignara un fondo presupuestario especial para las familias en riesgo de desalojo. Este proceso y las negociaciones involucradas en él derivaron en la formulación de la *Operatoria* 525 “De créditos hipotecarios blandos para familias de escasos recursos”, en 1997. Impulsada desde diversos actores sociales, con la participación activa de la *Asamblea de Desalojados de La Boca* y el *Movimiento de Ocupantes e inquilinos* (MOI) con el objetivo de lograr el reconocimiento de las organizaciones sociales como “sujetos de crédito”, la Legislatura de la ciudad promulgó la *Ley 341* en 2000, dirigida a “Hogares en situación crítica habitacional” (Thomasz, 2008: 135-136).⁸⁸

En el año 2006, por iniciativa de organizaciones sociales y vecinos nucleados en el *Movimiento Vecinal por el Resurgimiento de La Boca del Riachuelo*, la Legislatura de la Ciudad aprobó la *Ley 2.240* que declaró la “*Emergencia Urbanística y Ambiental*” de La Boca, “*en lo que hace a la vivienda, servicios, equipamiento, espacios verdes y de actividades productivas*” y ordenó crear una

⁸⁶ “El Programa reorientó sus objetivos, acotándolos a los 21 conventillos adquiridos –en 1990– por la municipalidad, soslayando su inscripción pretérita en el proyecto más abarcativo vinculado a la recuperación del hábitat boquense en su conjunto” (Jauri, 2010: 5).

⁸⁷ “En términos generales, este programa postula el mejoramiento del hábitat de La Boca a través de la *rehabilitación física, arquitectónica y social*, de los inmuebles y áreas más deterioradas del barrio, y la consolidación de su población residente. Su objetivo ha sido brindar solución habitacional a los residentes, manteniendo las características y tipología de sus viviendas, y posibilitando la regularización dominial de éstas a favor de sus ocupantes” (Jauri, 2010: 1). Las modificaciones del programa desde su creación como RECUP-Boca “han impactado tanto en el objeto de su intervención, en sus objetivos, en la problemática a abordar y en el entramado de actores intervinientes” (*Ídem*: 2). La ejecución presupuestaria del Instituto de la Vivienda de la Ciudad ha sido muy baja en 2009 y 2010; en ese marco el PRHBLB solo ejecutó el 5,2 % en 2010 (Herzer y Di Virgilio, 2012).

⁸⁸ Sin embargo, “a poco de que ésta fuera sancionada las organizaciones sociales fueron excluidas del proceso de reglamentación, y los contenidos y la finalidad misma de la norma fueron parcialmente violentados” (Thomasz, 2008: 141-142).

Unidad Ejecutora para poner en práctica un *Programa de Recuperación del barrio de La Boca*.⁸⁹

A pesar de la multiplicidad de programas sociales y leyes surgidas desde mediados de la década de 1980, los análisis realizados por diferentes investigadores indican una enorme distancia entre los objetivos propuestos y su efectiva ejecución, implementándose una mínima parte de lo postulado. Asimismo, las conclusiones de estos estudios señalan una tendencia por parte del gobierno local a excluir a las organizaciones sociales y las perspectivas de los beneficiarios directos en las tomas de decisiones (véase Lacarrieu, 2007; Herzer *et al.*, 2008a; Thomasz, 2008; Jauri, 2010; Herzer y Di Virgilio, 2012).

3.3.3. PRINCIPALES PROGRAMAS, PROYECTOS, DOCUMENTOS Y OBRAS

Considero que las percepciones de *degradación* de La Boca, el ingreso a la agenda política del deterioro urbano habitacional de La Boca en tanto problema, el aumento de desalojos en la década de 1990, deben analizarse en conjunto con el crecimiento del turismo y el surgimiento de políticas estatales e iniciativas privadas de reconversión urbana.

El siguiente cuadro sintetiza esquemáticamente los principales programas, proyectos, documentos y obras desarrollados desde el retorno de la democracia, así como las nociones utilizadas y los énfasis que se destacan en ellos. Estas acciones involucran de diversas maneras al Estado (de la Ciudad y Nacional), a organizaciones sociales, asociaciones vecinales y organizaciones no gubernamentales que tienen actuación en el barrio. Resulta importante, entonces, tomar en cuenta los complejos y diferentes modos en que estos agentes y los actores involucrados en ellos se relacionan entre sí.

Énfasis	Noción local	Programas, proyectos, documentos y obras
Problema Pérdida Deterioro	<i>Problema</i> <i>Deterioro</i> <i>Degradación</i> <i>Emergencia</i> <i>Patio de atrás</i>	- Área problema, RECUP-Boca, 1985. - Deterioro urbano ambiental. - Emergencia habitacional, Asamblea de Desalojados, 1996; Operatoria 525, 1997. - Hogares en situación crítica habitacional, Ley 341, 2000. - Emergencia urbanística y ambiental, MVRBR, 2006.

⁸⁹ Publicación: BOCBA N° 2622 del 08/02/2007.

Reestablecer lazos sociales, usos sociales y políticos de los espacios públicos urbanos	<i>Recuperación</i>	<ul style="list-style-type: none"> - RECUP-Boca, 1985. - Recuperación del Antiguo Puente Transbordador, instituciones barriales, Estado nacional y GCBA, Fundación X La Boca (desde 1994, con mayor continuidad y recursos económicos desde 2007) - Programa Boquita Pintada: Fundación X La Boca, Corporación Buenos Aires Sur y Tersuave, desde 2005. - Programa de Recuperación del Barrio de La Boca (PRBLB), 2006. - Recuperación Patrimonial de Caminito, GCBA, 2007. - Recuperación y puesta en valor turístico de la vieja estación ferroviaria Barraca Peña, GCBA, desde 2007. - Recuperación del paso peatonal del Puente Nicolás Avellaneda, Vialidad Nacional y organizaciones sociales de La Boca y Maciel, 2010. - Recuperación del Pasaje-Paseo Garibaldi (Fundación X La Boca, GCBA), 2011. - Reclamo por la recuperación de la casa de Juan de Dios Filiberto, organizaciones sociales y asociaciones vecinales, 2011. - Recuperación de los espacios bajo autopista Buenos Aires-La Plata, 2012.
Patrimonio Conservacionismo Recuperación de espacio público	<i>Resurgimiento</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Movimiento Vecinal por el Resurgimiento de La Boca del Riachuelo, 2004.
Patrimonio Conservacionismo	<i>Preservación</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Se determinó un Área de Preservación Patrimonial (Caminito y la Vuelta de Rocha), GCBA, 2004.
Patrimonio (entre conservacionismo y recualificación cultural)	<i>Puesta en valor</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Avenidas Brown y Pérez Galdós, GCBA, 2008.⁹⁰ - Plaza Matheu, GCBA, 2009 - Plaza Solís, GCBA, 2010. - Fachada Asociación de Socorros Mutuos José Verdi, GCBA, 2011.
Recuperación de espacio público		
Entre conservacionismo y recualificación cultural	<i>Rehabilitación</i>	<ul style="list-style-type: none"> - PRHBLB, GCBA, 2000.
Cambio Transformación Recualificación cultural	<i>Renovación</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Programa de Renovación de Conventillos, GCBA, 1997. - Defensa Costera y Renovación de la Ribera, GCBA, 1998. - Renovación del Paseo Garibaldi, GCBA, 2006.
Recuperación de espacio público		

CUADRO 1. Principales programas, proyectos, documentos y obras. Elaboración propia, en base a datos provenientes de distintos documentos.

⁹⁰ La intervención consistió en la construcción de un boulevard central con vegetación, renovación de veredas, incorporación de nueva iluminación y mobiliario urbano.

Las percepciones de *degradación* aparecen asociadas a la necesidad de su *recuperación, resurgimiento, preservación, rehabilitación, puesta en valor o renovación* en las palabras de vecinos, funcionarios estatales, emprendedores culturales, comerciantes, profesionales de distintas disciplinas, representantes de ONG y en los distintos documentos mencionados. Estos últimos indican un ingreso de estas formas de conceptualización en la agenda política y en las disputas por la apropiación del espacio desde mediados de la década de 1980 y, más fuertemente, desde fines de la década de 1990. Es importante, sin embargo, tener en cuenta que las referencias respecto al inicio de una *degradación* del barrio -frecuentemente contrastando esta apreciación a tiempos pasados y mejores- son situadas temporalmente de modos muy variados, de acuerdo a quién lo dice y en relación a qué contextos.

Lo cierto es que los numerosos planes y proyectos destinados a reconvertir el barrio en distintos aspectos, se han focalizado principalmente en las zonas turísticas o de acceso a ellas o, más recientemente, a recualificar zonas catalogadas como degradadas para integrarlas a nuevos circuitos. Además, pese a la cantidad de recursos implementados, los sectores de menores ingresos económicos de la población se encuentran aún en condiciones de gran vulnerabilidad habitacional y tienen una participación restringida en la producción de un orden simbólico y visual público.

En el próximo apartado me propongo identificar las tendencias más importantes en los procesos de reconversión urbana del barrio desde mediados de la década de 1990, haciendo foco en el área turística.

3.4. La escenificación del barrio turístico: entre la búsqueda de autenticidad y la introducción de nuevas estéticas

La inauguración de *Caminito* en 1959 marcó el inicio de la relación de los habitantes del barrio con el *turismo* y con los *turistas*. En sus comienzos, en proporciones muy reducidas, se acercaban hasta allí actores, artistas y personas que se nucleaban en torno a una bohemia porteña. En la década de 1980, el número de visitantes comenzó a aumentar, junto a la reactivación de los signos tradicionales del barrio. En el pasaje, nuevos *artistas* visuales (principalmente *pintores*, pero también

algún escultor, fotógrafo, dibujante) instalaron sus puestos de venta dedicados a reproducir un *paisaje de La Boca* con sus características ya fijadas, en precios accesibles y tamaños transportables orientados a los turistas. Con el crecimiento del turismo, el circuito dedicado a esa actividad se ha ido ampliando, incorporando nuevos recorridos y atractivos. Actualmente, *Caminito* continúa siendo el epicentro del turismo del barrio, es un ícono en sí mismo de Buenos Aires y de la Argentina, así como uno de los destinos turísticos más visitados de la ciudad.⁹¹

Sin embargo, como ya mencionamos, las percepciones por parte de los habitantes respecto del turismo y los procesos de reconversión urbana son ambiguas. Por cierto, en las planificaciones del espacio público urbano se encuentran tensiones que aparecen también en otros dominios de la vida pública (Monnet, 2001: 145). Entre los habitantes involucrados en torno a los sentidos del barrio y en políticas de patrimonio, es posible identificar al menos dos tendencias. Por un lado, una tendencia que denominaré como **purista**, en la cual podemos ubicar a quienes están más preocupados por preservar un orden simbólico y visual público fijado en las primeras décadas del siglo XX y hasta la creación de Caminito, que tienen una mirada negativa respecto del turismo y de la introducción de nuevos signos que puedan poner en riesgo una tradición local. Por otro, una tendencia que llamaré **ecléctica**, que acepta la introducción de nuevos signos visuales y estéticas en los paisajes barriales aunque sin apartarse completamente de una tradición local de simbolizaciones. A su vez, dentro de esta tendencia podemos identificar dos posicionamientos: quienes están interesados en atraer turismo y consumo hacia el barrio, que tienen una mirada más positiva respecto de las acciones urbanísticas de promoción del turismo impulsadas por el GCBA; y quienes tienen una mirada predominantemente crítica respecto de las políticas de reconversión urbana impulsadas desde el Estado local, pero que se reapropian o valoran positivamente la utilización de signos provenientes otros repertorios. No hay límites nítidos entre todas estas tendencias que nos permitan identificar grupos claramente: aunque hay quienes tienen posiciones más definidas, como los vecinos nucleados en torno a la

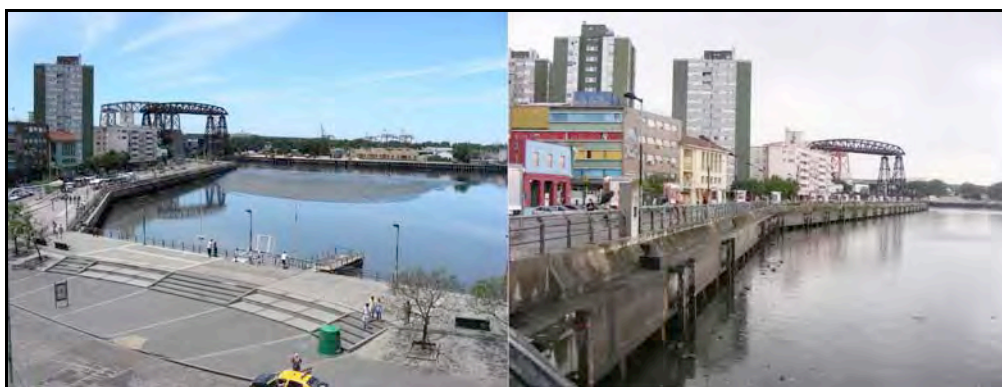
⁹¹ En 2011, Caminito ocupó el primer puesto de una lista de lugares “imperdibles” promocionados en el Portal Oficial de Turismo del GCBA.
<http://www.bue.gov.ar/?mo=portal&ac=componentes&ncMenu=52&tr=body&mn=1.2.13.52>.

En 2012, en el puesto n° 1 estuvo el Teatro Colón, Caminito estuvo ubicado en el puesto n° 12 de una lista de 36 lugares de la ciudad.

República de La Boca y a la *Fundación Museo Histórico de La Boca* que tienen perspectivas puristas, también están quienes oscilan entre un punto de vista y el otro de acuerdo a contextos específicos. Estas perspectivas se cruzan, a su vez, con nociones más o menos inclusivas de las categorías *vecinos/as* y *boquenses*.

Veamos a continuación las que, a mi entender, son las principales características de los procesos de reconversión urbana del barrio y su incidencia en la transformación de los paisajes barriales así como en la cotidianeidad de sus habitantes.

3.4.1. ANTES Y DESPUÉS DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA DEFENSA COSTERA



020. Ribera y Defensa Costera, entre el Puente Transbordador y la Vuelta de Rocha. Foto: diciembre de 2008. **021.** Defensa Costera desde la Vuelta de Rocha. Foto: octubre de 2009.

Como parte de un plan de urbanización (que incluyó hitos como Puerto Madero, la Costanera y Retiro) la principal obra pública de infraestructura que se llevó a cabo en La Boca fue la realización de la *Defensa Costera y Renovación de la Ribera*, inaugurada en 1998. Este proyecto se llevó a cabo con el objetivo explícito de controlar las recurrentes inundaciones que históricamente afectaban al barrio con las crecidas del Riachuelo provocadas por las sudestadas. La obra se acompañó con la renovación y parquización del área costera en las inmediaciones de la Vuelta de Rocha (Herzer *et al.*, 2008a: 73). Desde mi perspectiva, la realización de esta obra constituye un límite temporal en los modos de imaginar y de habitar La Boca.

Para los vecinos de más edad y años de permanencia en el barrio, que habitaron en La Boca que se inundaba, los recuerdos de las inundaciones suelen mezclar tragedia y nostalgia de las relaciones sociales de intensa solidaridad que se propiciaron en esos momentos específicos, en una memoria construida a partir de esa

experiencia compartida. Los relatos por parte de algunos de ellos describen el agua superando el metro de altura en las habitaciones, la mudanza a los pisos de arriba, la pérdida de mercaderías y muebles, el peligro que constituían las instalaciones eléctricas mojadas, pero también la ayuda entre los vecinos, los juegos con el agua que surgían entre niños y adolescentes. Las fechas de las inundaciones constituyen hitos en sus historias de vida. Las marcas oscuras del agua en las paredes quedan como registro en algunas viviendas. En cambio, quienes nacieron a partir de 1998, o vinieron a vivir al barrio después de esa fecha, no tienen ningún recuerdo vivencial de las inundaciones, desconocen esa realidad en tanto experiencia vivida. Además, quienes conocieron la ribera previa a la construcción de esta obra suelen tener una mirada ambivalente de esta transformación donde, por un lado, destacan la importancia de que el barrio ya no se inunde; por otro, lamentan los cambios introducidos en el paisaje, donde ya no es posible aproximarse a la orilla ribereña en su unión con el agua.

Por otra parte, junto a la Defensa Costera se inició también un ciclo de alza del valor del suelo y de valorización de los inmuebles construidos. Entre 1991 y 1996, año en que empezó a ser visible la construcción del sistema de defensa costera, se produjo un aumento del 50% en el valor de las viviendas (Herzer *et al.*, 2005: 4). Con la finalización de las inundaciones del barrio se abrieron, además, nuevas posibilidades para emprendimientos orientados a un “turismo cultural” mayoritariamente diurno y restringido a un circuito, como veremos en el siguiente capítulo. Es en ese marco que muchos conventillos fueron desalojados, vendidos y luego reconvertidos en locales comerciales o, en algunos casos, remodelados como viviendas unifamiliares. Así es que, si bien gran parte de los habitantes reconoce que las obras son eficaces para evitar las inundaciones, hay quienes subrayan también que la decisión de llevarlas adelante estuvo orientada principalmente a atraer turistas y no hacia quienes residen en el barrio.

3.4.2. LA TRAMA MULTICOLOR: LA PALETA QUINQUELIANA COMO ATRIBUTO PATRIMONIALIZABLE

Una tradición cromática local -consolidada en Caminito y que tiene en la figura de Quinquela Martín a su principal mentor- ha sido retomada en sucesivas

iniciativas urbanísticas que apuntan a construir una imagen positiva del barrio.⁹² Desde fines de la década de 1990, un renovado interés por el *color* como atributo patrimonializable sumó nuevos actores no residentes en la definición de un orden visual legitimado en el área turística: arquitectos/as, licenciados/as en arte, especialistas en patrimonio y otros profesionales expertos.

Una serie de operaciones de urbanismo escenográfico -impulsadas principalmente desde el GCBA, acompañadas también por una ONG y por algunos habitantes- se focalizaron en el área de Caminito, la Vuelta de Rocha y la Avenida Pedro de Mendoza (desde Caminito hasta Brown). Nuevas obras avanzaron también en cuadras que se fueron incorporando al turismo y en las fachadas de algunos edificios en el centro del barrio. Cabe destacar, en parte de estas acciones urbanísticas, una tendencia hacia el conservacionismo, una preocupación por la autenticidad en el reciclaje de bienes patrimoniales, dirigida prioritariamente hacia el turismo. Al respecto, Nivón Bolán sugiere:

Surge, me parece obvio, un interesante círculo en que lo verdadero es autenticado por el visitante, que a su vez requiere de criterios de autenticidad para acercarse al patrimonio. En otras palabras, el consumidor aspira a ser convencido de que su interés por el patrimonio, sea en cualquiera de sus modalidades, corresponde con la realidad (2010: 33).

Esta búsqueda de lo original y verdadero se focalizó en el *color*, que fue objeto de una investigación por parte de especialistas con el propósito de fijar la paleta quinqueliana, para su posterior uso en la reconstrucción urbanística de fachadas en el área turística. Así es que en el reciclaje del Museo Benito Quinquela Martín, reabierto en 2002, la Secretaría de Educación del GCBA utilizó los resultados de un “estudio de colorimetría” que tuvo el objetivo de realizar una “reconstrucción cromática” de la paleta utilizada por Quinquela⁹³ (Rabuni, 2000). Estos estudios fueron también tomados en cuenta en las intervenciones en el área de la ribera y Caminito, catalogada como “zona de impronta quinqueliana” (*Ídem*); así como en la calle Magallanes al 800 (contigua a Caminito), que fue nombrada *Calle*

⁹² Lacarrieu (1993 y 2007) describió algunas de esas acciones urbanísticas en fachadas cercanas a Caminito y en el entorno del Mercado Solís. La autora denomina “fachadismo” a operaciones urbanísticas que retoman una tradición local y sólo trabajan sobre el exterior privilegiando aquello que se visibiliza desde el espacio público, sosteniendo que esta modalidad es regulatoria y expulsiva de los sectores populares.

⁹³ “El estudio consistió en el relevamiento de los tintes presentes en el edificio con la finalidad de representar una orgánica y programada recolección de datos cromáticos suficientes para obtener las familias de tintes utilizados por el artista” (Rabuni, 2000).

de los Artistas por iniciativa de un pequeño grupo de pintores y otros productores culturales que instalaron allí sus ateliers y locales.⁹⁴ En 2002, el GCBA realizó trabajos de remodelación de Caminito,⁹⁵ implementó los Programas *Paleta de Colores* y *Restauración de Murales*.⁹⁶ Durante la gestión a cargo de Aníbal Ibarra (2003-2005), el gobierno local definió un *área de preservación* circumscripta a la zona de Caminito y la ribera inmediata, la Vuelta de Rocha. También en este período el GCBA creó la “Unidad Ejecutora de Obras y Proyectos para la Promoción Turística del Barrio de La Boca”. En 2007, con Jorge Telerman como Jefe de Gobierno, el GCBA realizó nuevas obras de *recuperación patrimonial de Caminito*, que incluyeron reparación y repintura de las fachadas de conventillos que dan al pasaje, cambio de farolas y aumento de la capacidad lumínica, cambio de chapas en los conventillos vecinos.

A su vez, continuando con la tendencia hacia la cristalización de la paleta quinqueliana en las acciones urbanísticas, la *Fundación X La Boca*⁹⁷ junto a la *Corporación del Sur*⁹⁸ y la empresa de pinturas *Tersuave* crearon el “Programa Boquita Pintada” en 2005, un “proyecto de recuperación de fachadas emblemáticas del barrio”. Como parte de este programa fueron intervenidas varias de las obras inicialmente impulsadas por Quinquela: el Lactario, el Instituto Odontológico, la Escuela de Artes Gráficas.⁹⁹

⁹⁴ La acción urbanística fue promocionada en una nota periodística, que destaca los ‘cateos minuciosos’ que apuntaron a recuperar los ‘colores originales’ de la calle. “Abrirán al público una Calle de los Artistas”, Diario Clarín, 13 de junio de 2001.

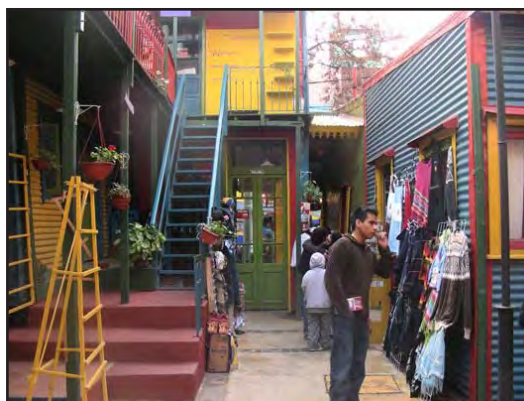
⁹⁵ Así fue enunciada la intervención visual en un diario nacional: “Caminito lucirá de nuevo los colores que le dio Quinquela”, Diario La Nación, 17 de agosto de 2002.

⁹⁶ “El plan de restauración de murales, se cristaliza en el barrio a través de las obras “Rincón de La Boca” y “Crepúsculo”, ambas de Quinquela Martín que están en el teatro de La Rivera.[...] Ante la solicitud de parte de los vecinos de mejorar las viviendas se implementó en la Calle Magallanes e Iberlucea, el programa Paleta de Colores para edificios, sectores o conjuntos de valor patrimonial” (Gómez, 2005: 59).

⁹⁷ La Fundación X La Boca es una ONG creada en 2001, integrada por un grupo de empresarios y referentes de algunas instituciones tradicionales de La Boca, cuya misión explícita es “ser puente de integración y desarrollo del barrio de La Boca”.

⁹⁸ La Corporación del Sur fue creada en 2000 como sociedad del estado por medio de la Ley 470. Dicha Ley define el Área de Desarrollo Sur como objeto de aplicación y crea la Corporación “... a los fines de desarrollar actividades de carácter industrial, comercial, explotar servicios públicos con el objeto de favorecer el desarrollo humano, económico y urbano integral de la zona...”.

⁹⁹ Una nota en un medio nacional destacó la cuestión de la búsqueda de ‘autenticidad’ como principio guía de estas intervenciones. “La Boca recupera sus colores originales”, Diario La Nación, 18 de enero de 2006. En 2011, El Museo de Bellas Artes de La Boca Benito Quinquela Martín, la Escuela Pedro de Mendoza y la Escuela Técnica N° 31 Maestro Quinquela (nuevo nombre de la Escuela Técnica N° 31 de Artes Gráficas) fueron declarados “Monumento Histórico Nacional”.



De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha > **022-023.** Caminito. Foto: agosto de 2012. **024.** Caminito. Detalle de mural "Regreso de la pesca", de Benito Quinquela Martín, realizado en mosaicos por Roberto Sanchez. Foto: agosto de 2012. **025.** Fachada del Lactarium sobre la Avenida Pedro de Mendoza. Foto: junio de 2012. **026:** Fachada de conventillo convertido en local comercial. Foto: junio de 2009. **027.** Interior de conventillo transformado en local comercial. Foto: junio de 2009.

También fueron incluidas en el proyecto de recuperación de fachadas: el Bar Roma, que pasó a integrar el registro de “Bares Notables” de la Ciudad; el Templo Evangélico Metodista, fundado en 1890; un edificio ubicado sobre Av. Pedro de Mendoza 1857 (sede de la FXLB, la proveeduría naval Constantino y el Museo Maguncia); el murallón, los bancos y maceteros de la ribera turística; la Plazoleta de ingreso al barrio; un muelle embarcadero ubicado en la Vuelta de Rocha. No es un dato menor que este tipo de proyectos postulan entre sus objetivos, además, combatir formas de marcar visualmente el espacio consideradas disruptivas de un orden simbólico y visual público legitimado. Es por eso que el *Programa* cuenta también con un *Plan de Mantenimiento* cuyo principal objetivo es repintar las superficies deterioradas por el paso del tiempo o “*debido a los constantes graffittis y pegatinas de las que son objeto*”.¹⁰⁰

Estas intervenciones urbanísticas no han estado exentas de controversias y opiniones encontradas, aun cuando en ellas interviene un reducido número de habitantes involucrados en torno a los sentidos del barrio y a cuestiones del patrimonio local, principalmente de sectores medios. Respecto de los estudios que apuntaron a una cristalización de la paleta quinqueliana para el reciclaje de fachadas, las perspectivas puristas acompañaron en un comienzo la iniciativa, aunque luego han ido tomando distancia ante las intervenciones del GCBA que, desde estas miradas, “*no benefician a quienes viven en el barrio*”. Para habitantes que suscriben a posturas eclécticas, en cambio, la idea de fijar una paleta de colores para las fachadas es forzada, y lo que debe primar es la idea del multicolor más allá de las tonalidades: ellos consideran que es necesario diferenciar la paleta que Quinquela utilizaba en sus obras pictóricas, y las pinturas de los frentes de conventillos que se hacían con los colores disponibles en cada ocasión. Los dos puntos de vista, sin embargo, construyen su argumentación a partir de tensionar una *historia* compartida, desde la cual se ponen en juego perspectivas diferenciadas y relaciones de poder al interior del barrio.¹⁰¹ Ambas tendencias pueden verse materializadas en distintas

¹⁰⁰ Fuente: <http://www.fundacionxlaboca.org.ar>

¹⁰¹ Al igual que en otros barrios del sur de la ciudad con déficits habitacionales, en La Boca sus habitantes discuten cotidianamente sobre cuestiones como programas de viviendas sociales, desalojos, contaminación de las aguas y el aire, seguridad. En La Boca, además, existe un margen para una sutil discusión cromática, al menos entre un número reducido de habitantes.

superficies urbanas, tanto en la zona turística como en otras áreas hacia donde la trama multicolor se ha ido extendiendo. Sin embargo, en los últimos años tiende a prevalecer un uso de colores cada vez más saturados y con mayor contraste entre sí, tanto como la utilización de pinturas con acabados más brillantes.

Cabe señalar que, aunque sustentadas en una tradición cromática local, todas estas acciones urbanísticas tienen aspectos en común con procesos de puesta en valor de lugares para el turismo, donde el color opera como recurso orientado hacia un “embellecimiento estratégico” (Améndola, 2000), tanto en ciudades de Europa,¹⁰² como de Latinoamérica. Ejemplos de ello son, en Brasil, los casos de “Revitalización del Pelourinho” en la ciudad de Salvador, Bahía, donde se implementó el “Projeto Cores da Cidade” (Pinho, 1997); el de “Revitalización del Barrio del Recife” en la capital pernambucana (Proença Leite, 2007); o el proyecto “Tudo de cor para você”, patrocinado por una empresa de pintura, que apuesta a “transformar el paisaje de las principales ciudades de Brasil”.¹⁰³ En esta dirección, Quinquela puede verse como un pionero, alguien que se anticipó a tiempos donde la confianza en el color, como recurso para la regeneración de fragmentos urbanos, es compartida por varios agentes en distintas ciudades.

3.4.3. CONSOLIDACIÓN DE LA TRAMA AZUL Y ORO EN EL CONSUMO CULTURAL DE LA BOCA

La introducción de elementos artísticos en el tejido urbano es utilizada por diversos productores de imágenes como instrumento de cualificación/recalificación de ciertas partes de la ciudad. En la búsqueda de un reencantamiento urbano, la obra de arte público constituye un factor de discontinuidad, rompe con la obviedad del espacio y lo singulariza, permite la identificación de un escenario (Améndola, 2000:

¹⁰² La arquitecta Rabuini (2000) destacó el antecedente europeo, donde estas acciones tienen una importante trayectoria, para la reconstrucción cromática del Museo Quinquela Martín: “Inicialmente este trabajo contó con la asistencia y colaboración del Grupo Akzo Nobel Coatings SA, multinacional química con sede en Holanda, presente en más de 50 países. Este grupo ha colaborado en el estudio del plan de color, en su difusión y puesta en práctica en diversas ciudades europeas: Roma, Turín, Génova, Isla de Burano, Barcelona, Alicante, Budapest, etc”.

¹⁰³ <http://www.tudodecorparavoce.com.br/>

142-146). En el marco de la internacionalización del negocio futbolístico y del crecimiento del turismo, arte y fútbol se conjugaron en la *Bombonera*.¹⁰⁴

El estadio del *Club Atlético Boca Juniors*, presidido entonces por el actual Jefe de Gobierno de la Ciudad Mauricio Macri, fue remodelado en 1996-97, ampliando su capacidad y con nuevos palcos exclusivos reservados a personalidades del fútbol y del espectáculo nacional e internacional.¹⁰⁵ Como parte de la renovación, la cancha incorporó los colores azul y amarillo, tanto en su parte exterior (con el sponsor de una empresa de pintura), como en su interior (en el equipamiento de las tribunas). Conjuntamente, las autoridades del Club convocaron a Rómulo Macció y a Pérez Celis, dos reconocidos artistas plásticos, para realizar obras de arte público en las paredes exteriores del estadio. Sus productores recrearon los signos tradicionales del barrio en catorce paneles pintados y dos murales construidos en altorrelieve, con un amplio predominio de los colores azul y amarillo. Las nuevas obras se instalaron sobre las calles Brandsen y Del Valle Iberlucea, a la manera de una galería de arte popular y al aire libre. Cabe destacar que, aunque con variaciones, la iniciativa no fue totalmente novedosa sino que retomó en parte la idea de Caminito. Además, la cancha ya tenía para entonces un gran mural en el hall central, realizado por Quinquela Martín, cuyos motivos recrean el relato mítico sobre la elección de los colores del club.

Importa subrayar también que la opción por Pérez Celis y Macció para realizar las nuevas obras no fue casual. Podemos considerar esta decisión como un factor que apuntó a una búsqueda de legitimidad para estas transformaciones del club y del paisaje barrial. Cuando fueron convocados, tanto Pérez Celis como Macció tenían sus talleres en La Boca, así como una inserción en la trama de relaciones sociales del barrio. Aun cuando, para entonces, ambos tenían una amplia trayectoria

¹⁰⁴ Cabe destacar que los usos del arte como “consumo cultural” junto a la creciente globalización del fútbol ha ido imbricando cada vez más estos campos. La inauguración en 2012 del emprendimiento temático de fútbol Hotel Boca, ubicado en el barrio de Monserrat, es un ejemplo de ello.

¹⁰⁵ Cabe señalar que durante el período que duró mi trabajo de campo y la escritura de la tesis, la Presidencia de la Nación estuvo a cargo de Cristina Fernández de Kirchner. Conjuntamente, la Ciudad de Buenos Aires tuvo como Jefe de Gobierno a Mauricio Macri, un empresario cuyo pasaje a la política estuvo mediado por su acceso a la presidencia del *Club Atlético Boca Juniors*, cargo que ejerció entre 1995 y 2007. Parte de las pujas de poder que se dirimen en la actualidad entre el Gobierno Nacional y el de la Ciudad, administrados por partidos opositores y proyectos en disputa, tienen su correlato en el ámbito barrial en torno al control de instituciones como el Club Atlético Boca Juniors y otras organizaciones sociales.

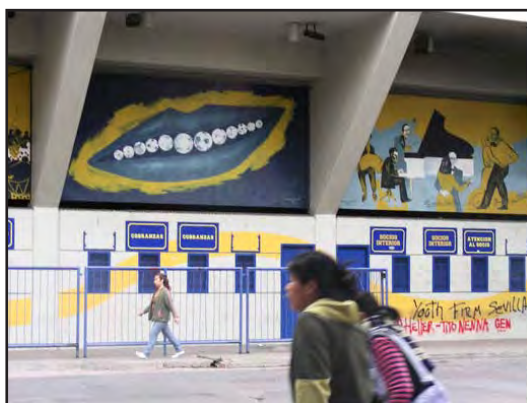
y reconocimiento en el campo del arte, la cuestión de la vinculación de estos realizadores con el barrio así como su fuerte identificación con el Club Boca fue reiteradamente destacada. En las notas en los medios, en las memorias (Gabín, 2007), esa relación fue siempre resaltada, como si se tratara de una condición necesaria para tener legitimidad para realizar las obras en ese lugar. Como un dato más que da cuenta de esta relación con el barrio, podemos señalar que, a su muerte en 2008, Pérez Celis fue velado en el estadio de Boca Juniors.

Además, continuando con la generación de nuevos emprendimientos comerciales para el club, en el año 2000 se inauguró el *Museo de la Pasión Boquense*, de carácter privado, con tecnología museística de última generación, un precio de entrada orientado a turistas internacionales y una gran oferta del merchandising oficial de Boca. La Bombonera y este Museo (situado en la misma manzana de la cancha) constituyen junto a Caminito los principales atractivos turísticos del barrio.¹⁰⁶

Con todas estas transformaciones, la trama azul y oro se consolidó junto a la trama multicolor de simbolizaciones del barrio en el consumo cultural de La Boca.

Paradójicamente, los hinchas del barrio que van a la cancha disminuyeron en esta nueva etapa del club y con el crecimiento del turismo. De acuerdo a las opiniones de algunos de ellos -que antes asistían con cierta frecuencia a la Bombonera a ver los partidos y han dejado de hacerlo-, cambios como los precios de las entradas, la reserva de un mayor número de plateas para los turistas, las modificaciones en las políticas del club con respecto al barrio, han incidido en este alejamiento.

¹⁰⁶ De acuerdo a los datos suministrados por la encuesta anual 2011 del Observatorio Turístico del Ente de Turismo de la Ciudad de Buenos Aires en 7 museos porteños, sobre un universo de 972 turistas encuestados, de los cuales el 12% correspondió a turistas nacionales provenientes de las provincias y el 87,7% a turistas internacionales. El ranking de preferencias de visitas de turistas lo encabeza el Museo Evita concentrando el 25,4 % del total de turistas encuestados. El segundo puesto lo ocupa el Malba con 23,4% y el tercer lugar el Museo de la Pasión Boquense con 22,4 %. Le siguen en orden de preferencias el Centro Cultural Recoleta, 14 %, Casa Museo Carlos Gardel, 9%, Museo de la Ciudad, 4 % y Museo Isaac Fernandez Blanco, 3%.



De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha > **028.** Exterior del estadio de Boca Juniors. Foto: agosto de 2012. **029.** Vereda del estadio de Boca Juniors con apliques de estrellas con la huella de la planta del pie de los jugadores del Club Boca Juniors. Foto: agosto de 2012. **030.** Mural realizado por Pérez Celis, sobre la calle Del Valle Iberlucea. Foto: Ozlem Ogun, agosto de 2008. **031.** Exterior del estadio de Boca con murales realizados por Rómulo Macció. Foto: noviembre de 2009. **032.** Fachada de local comercial en la zona turística. Foto: junio de 2009. **033-035.** Fachadas de locales comerciales en la zona turística. Fotos: agosto de 2012.

3.4.4. UNA CONJUNCIÓN DE SIGNOS LOCALES Y GLOBALES

Dada su creciente importancia vinculada al turismo, La Boca se fue convirtiendo en la última década en un lugar clave de producción y escenificación de “etnicidades comercializables” (Dávila, 2004)¹⁰⁷ y de imágenes exportables donde se entremezclan signos visuales identitarios (boquenses, porteños y argentinos), a los que se suman también signos visuales que circulan y son reapropiados de modos diversos en un contexto global (Marcus & Myers, 1995; Schneider, 2006).

En el área turística, una tradición local de signos visuales comenzó a entremezclarse cada vez más con signos estereotipados de la Nación. Allí se multiplicaron los locales de venta de *souvenirs* y objetos típicos como los productos de cuero, así como las galerías de arte. Grandes figuras tridimensionales de Maradona, Evita, el Che, entre otros personajes-símbolo de la Nación, asoman a los balcones de coloridos conventillos, rodeados de banderitas de los países latinoamericanos. Estos muñecos fueron realizados por un artista local, Omar Gasparini, a pedido de comerciantes instalados en las calles Magallanes y Lamadrid, contiguas a Caminito. Además, una ampliación de la oferta gastronómica se focalizó principalmente en la carne, promocionada como “*argentine meat*”. Paralelamente, a los conventillos originales (ya deshabitados y reconvertidos en locales comerciales), se sumaron nuevas edificaciones que adoptaron una estructura conventillera hecha desde cero, con la clásica chapa acanalada. Parte de los locales comerciales comenzaron a incluir shows de tango, folklore o espectáculos temáticos que recrean una historia nacional.¹⁰⁸ Poco a poco, mientras en Caminito se concentraron los puestos de venta de pequeñas pinturas, esculturas y otros productos (ya no atendidos por los artistas locales sino por empleados), Magallanes se fue transformando principalmente en la calle “*con espectáculos*”, de tango y folklore. La escenificación de la Nación incluye también la presencia de artistas callejeros (caracterizados como bailarines de tango, o como Maradona) y hasta de una llama norteña, con los cuales los turistas pueden fotografiarse a cambio de un pago o propina.

¹⁰⁷ Dávila (2004: 11 y 62) llama “marketable ethnicity” a una etnicidad limpiada de memoria e historicidad que resulta funcional para emprendimientos económicos.

¹⁰⁸ Entre ellos el paseo temático *BocaTango*, inaugurado en 2005, ubicado a media cuadra de la cancha, ambientado ya no tomando como base conventillos otrora habitados, sino sobre una escenografía construida de cero para el espectáculo, dirigido a turistas y para eventos empresariales.



De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha > **036.** Muñecos que representan a Gardel y a Maradona en el balcón de un conventillo-local en la calle Magallanes. Foto: junio de 2009. **037.** Productos en cuero sobre la vereda de un local. Foto: junio de 2009. **038.** Local comercial cercano a Caminito. Foto: junio de 2009. **039.** Local de "Havanna" en Caminito, marca emblemática de alfajores, vinculados socialmente a una idea de "argentinidad". Foto: junio de 2009. **040-041.** Carteles con leyendas en inglés y portugués. Foto: junio de 2009. **042.** Turistas fotografiándose con un cartel que representa una pareja de bailarines de tango. Foto: junio de 2009. **043.** Escenario de un Festival de Tango organizado por el GCBA en la Vuelta de Rocha. Foto: noviembre de 2010.

Conjuntamente, los paisajes de la zona turística se fueron cubriendo de carteles en inglés y portugués, dirigidos a los turistas internacionales, así como de logotipos de marcas comerciales materializados en variados tamaños y soportes. Nuevas prácticas de imagen apelan también a rasgos identitarios boquenses, en intervenciones urbanísticas sponsoreadas por marcas comerciales nacionales y globales.

En todos estos cambios es posible identificar lo que Proença Leite (2010) denomina “procesos contemporáneos de destradicionalización / retradicionalización”.¹⁰⁹ En La Boca turística, especialmente en Caminito y Magallanes, estos procesos de retradicionalización se construyen cada vez más a partir de una espectacularización de la Nación mezclada con otros signos globales que incluye, aunque tiende a subsumir, las representaciones de lo barrial. En esta dirección, encuentro interesante abrir un paréntesis para comparar este ámbito con otro enclave turístico de la ciudad que apunta a una escenificación de la Nación haciendo pie en una tradición local: la Feria de Mataderos, situada en el barrio del cual toma su nombre.¹¹⁰ Muy esquemáticamente, podemos señalar algunas similitudes y diferencias entre ambos lugares. En cuanto a los aspectos en común, tanto Caminito como la Feria de Mataderos funcionan en espacios públicos urbanos de acceso libre y gratuito, ubicados en barrios populares y periféricos de la ciudad (aunque la localización de La Boca es más cercana al centro de poder político y económico). También en ambos casos, estos lugares atraen turistas nacionales e internacionales, que se acercan hasta allí solo para visitar el sector transformado en atractivo y no para conocer el barrio en su conjunto. Pero, a diferencia de Caminito, la Feria de Mataderos (inaugurada en 1986 en el contexto de apertura de nuevos espacios públicos que propició el retorno de la democracia) tuvo siempre entre sus objetivos una representación de lo nacional. Además, aunque sus organizadores apuntaron a un turismo cultural desde sus inicios, buscaron mantener al mismo tiempo un perfil popular y un acceso para un público local. Al respecto, lo que más me interesa

¹⁰⁹ “El primero de estos procesos, el de destradicionalización, que se refiere a la flexibilización de los contenidos culturales locales, es fácilmente observable en el esfuerzo por hacer que tales espacios se vuelvan accesibles a diferentes personas. No sólo accesibles, sino también consumibles desde el punto de vista simbólico y cultural. [...] en el segundo de los procesos, la flexibilización tiende a reactivar una necesaria retradicionalización de los espacios y, de esa manera, busca reforzar los significados locales de la cultura” (Proença Leite, 2010: 75-76.).

¹¹⁰ No es posible ahondar aquí en las características de la Feria de Mataderos, ni en las relaciones sociales que conforman este espacio. Para ello, remito a un trabajo anterior (Fabaron, 2005).

destacar es que, mientras parte de los habitantes de Mataderos y de lugares cercanos frecuentan la Feria con asiduidad, la consideran un espacio de recreación y hasta pueden ocasionalmente consumir en sus puestos gastronómicos (que mantienen precios medianamente accesibles para un público local), no ocurre lo mismo con quienes habitan La Boca. Para la mayoría de estos últimos, Caminito es un área a evitar, al menos dentro del horario turístico, no se sienten atraídos por sus espectáculos ni pueden consumir en sus locales, que tienen precios orientados a sectores medios y altos.

3.4.5. MURALES, GRAFFITIS Y OTRAS MARCAS VISUALES

En las diferentes marcas visuales realizadas en muros y otras superficies urbanas de La Boca se combinan géneros, estilos y técnicas variados presentes también en otras zonas de la ciudad, que se nutren de tendencias más amplias a nivel nacional y mundial. Una tradición barrial más cercana al muralismo centrado en la comunidad (y su relación con la búsqueda de algunas cualidades normativas como perdurabilidad, embellecimiento del espacio público urbano, democratización del acceso al arte, intencionalidad pedagógica), puede vincularse a una valoración más positiva de este género por sobre otros por parte de habitantes mayores y de promotores de imágenes en la zona turística. Sin embargo, quienes practican esta modalidad disputan sentidos y espacios con múltiples productores de imágenes de diversos géneros, ya sea que se dediquen o no profesionalmente a esa actividad. Además, las diferentes formas del arte urbano o callejero actual (mural, *graffiti*, *stencil* y otras)¹¹¹ coexisten con las producciones de las marcas y la publicidad, con

¹¹¹ En Argentina, el muralismo tiene una tradición de arte social, cuyos antecedentes pueden remontarse al movimiento muralista mexicano. En el espacio público, puede realizarse en diferentes técnicas, estilos y tamaños, aunque predominan las grandes superficies. Ahondaremos en el mural como materialización de un ideal comunitario y participativo en el Capítulo 6.

El término *graffiti* es utilizado para referir a variados tipos de inscripciones en el espacio público urbano, abarcando desde los denominados *tags*, firma simple que puede tener un único trazo, pasando por letras simples pero con volumen, bordes remarcados y relleno coloreado o con pinturas metálicas, también conocidas como “bombas” o “flop”, hasta grandes “piezas” o “producciones” de gran complejidad, que incluyen personajes y símbolos. El elemento central de un *graffiti* es el seudónimo del autor (también conocido como *a.k.a. also known as*) o el nombre del grupo o *crew*. El aerosol es el principal material utilizado en este tipo de inscripciones.

El *stencil* es una técnica gráfica que se realiza generando una plantilla en la que se perfora o recorta una o varias zonas. En la parte recortada se aplica pintura en aerosol logrando de este modo una imagen en la superficie elegida. Una de las características de esta técnica es la posibilidad de replicar una misma imagen varias veces en distintas superficies y zonas de la ciudad.

pintadas políticas, pasacalles y firmas, con arreglos en los frentes de las viviendas de quienes habitan el barrio, así como con pinturas de fachadas e inmuebles patrimoniales que siguen los lineamientos de profesionales expertos.

A este respecto, una breve contextualización de esas prácticas en relación con los modos de marcar visualmente el espacio público urbano en Buenos Aires es necesaria. Varios autores han destacado dos instancias clave para un crecimiento de las intervenciones visuales en el espacio público urbano en Argentina: la vuelta de la democracia en 1983 y la crisis político-social de fines de 2001 (Kozak, 2004; Longoni, 2005; Ruiz, 2011). En la década de 1990, nuevas expresiones se suman a las ya tradicionales pintadas políticas: surgen variantes dentro del género *graffiti* como la práctica del *tag*, estilos provenientes de la estética hip hop y el incremento de nuevas modalidades como los graffitis futboleros y en memoria (Kozak, 2004; Codeseira y Gándara, 2000; Gándara, 2002). Desde fines de los '90 y especialmente desde diciembre de 2001, una variedad de iniciativas de grupos de plásticos, músicos, cineastas, poetas, periodistas, se evidenciaron cuando se volcaron a intervenir en la revitalizada praxis social (Longoni, 2005). Dentro de las intervenciones visuales en el espacio público urbano, esta proliferación abarca desde prácticas estéticas de protesta como las de agrupaciones de activistas estético-políticos (Vazquez, 2008); hasta prácticas vinculadas a una experimentación estética que pueden o no tener un contenido político y que nuclea a jóvenes vinculados al mundo del arte, el diseño y la publicidad (Ayarza y Jajamovich, 2005; Arrieta, 2008). En ese marco, en los últimos años, prácticas como la del *graffiti* (que tiene una cualidad territorial así como un origen contravencional y antiinstitucional), atraviesan cambios hacia una creciente legitimización. Siguiendo tendencias globales, intervenciones que incorporan herramientas del diseño, prácticas conceptualizadas como *graffiti* o *street art*, y algunos de sus productores, ingresan en galerías de arte, participan de exposiciones (como *Ficus Repens*, Palais de Glace, 2008) o de encuentros especializados (como el *Meeting of Styles*, que reunió a artistas urbanos de todo el mundo en el barrio de Colegiales (2011) y de Barracas (2012)). Por cierto, el *street art* creció notablemente en Buenos Aires, que se ha convertido en uno de los centros de arte urbano y recibe artistas destacados de todo

Las intervenciones conceptualizadas como *street art* se caracterizan por la mezcla de géneros, lenguajes estéticos y temáticas.

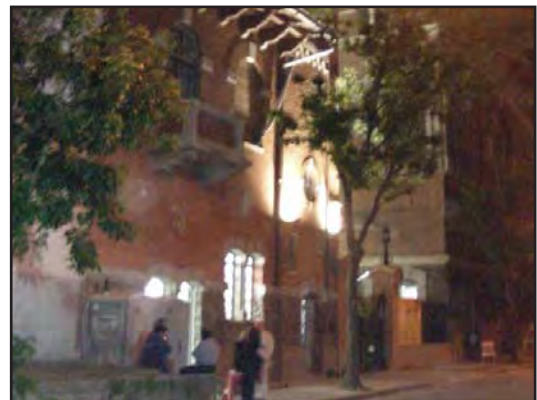
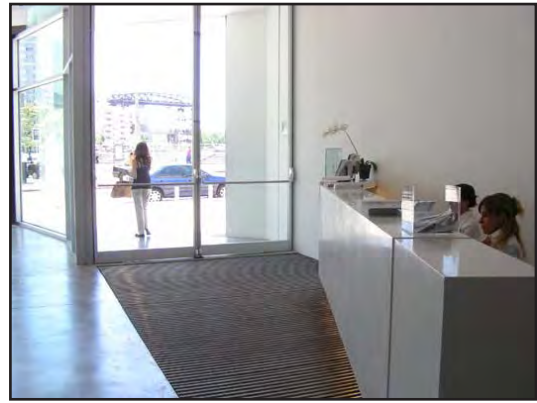
el mundo en festivales y galerías (Dobleg e Indij, 2011). Paralelamente, sus productores participan de redes vinculadas a estas prácticas en Internet, difundiendo sus trabajos y contactando a otros artistas en sitios y redes sociales que conforman circuitos internacionales, cuya indagación excede los objetivos de esta investigación, pero que tomo en cuenta.

En La Boca nos encontraremos con todas estas tendencias en intervenciones visuales que pueden estar orientadas a recuperar un espacio degradado y reorientarlo al consumo turístico, a marcar un territorio para su apropiación por un cierto grupo, a transformar un espacio urbano en un lugar sagrado y de encuentro, a disputar sentidos de lugar, entre otras cosas.

3.4.6. LA MUSEIFICACIÓN DEL BARRIO

Otra tendencia a destacar, dentro de los procesos de reconversión urbana de La Boca es el surgimiento de nuevos emprendimientos de tipo museístico que conviven junto a viejas maneras de construir el barrio museo. El modelo de museo más propio de comienzos del siglo XX (entendido como lugar de preservación de un patrimonio o acervo artístico con un fin didáctico, un fuerte énfasis en lo local y nacional, considerado como un servicio a la sociedad), coexiste junto a nuevas propuestas que apuntan a un consumo de arte y de atractivos culturales dirigidas prioritariamente al turismo.

Améndola (2000: 243) señala que una nueva relación entre museo y ciudad se establece con referencia a dos rasgos distintivos: por un lado, una contaminación entre arte y consumo; por otro, la afirmación y consolidación de la demanda de experiencia por parte del habitante metropolitano. Estas características llevarían al museo a ampliar su objeto y a establecer una continuidad con el mundo exterior, así como a una tendencia a convertir la ciudad o sus partes en un único y gran museo. En La Boca, estas tendencias no son completamente nuevas sino que se suman a una tradición más larga inaugurada por Quinquela, de llevar el arte de la tela a las calles y del museo cerrado a un museo al aire libre en un fragmento de la ciudad como Caminito. En el caso que aquí analizamos, lo que resulta más novedoso es la incorporación de nuevas actividades de carácter educativo-lúdico y de espacios comercializables, que generan ingresos más allá del proveniente de las entradas:



De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha > **044.** Fundación Proa. Foto: junio de 2009. **045.** Hall de ingreso a Fundación Proa. Foto: diciembre de 2008. **046.** Museo de la Pasión Boquense. Foto: agosto de 2012. **047.** Museo de Cera. Foto: junio de 2009. **048.** Usina de las Artes. Fuente: <http://puesta-en-valor.blogspot.com.ar> **049.** Museo del Cine. Foto: "Noche de los Museos", noviembre de 2011. **050.** Muestra "El Louvre en La Boca". Foto: noviembre de 2009. **051.** Obra "Maman", de Louise Bourgeois, sobre la vereda de Fundación Proa. Fuente: Diario "Conexión 2000", 2011.

restaurantes, alquiler de espacios, realización de eventos, locales de venta de objetos de arte y merchandising. Veamos los principales emprendimientos que, sumados a los ya mencionados, dan cuenta de una creciente museificación del barrio.

Entre las iniciativas culturales privadas más importantes de los últimos años en la ciudad, cabe mencionar la reinauguración de la *Fundación Proa* en 2008. Esta institución privada está orientada a la difusión de arte contemporáneo internacional y constituye uno de los principales atractivos para los turistas que se acercan al barrio. La ampliada y renovada sede, situada en la Vuelta de Rocha, incorporó nuevas salas y tecnología de última generación en un edificio que se recorta visualmente del entorno, con una arquitectura con amplias superficies vidriadas, acero y paredes totalmente blancas.¹¹²

Asimismo, en este momento hay varios proyectos estatales y privados, recientemente inaugurados o que se encuentran en ejecución o en la fase proyectual: el *Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken*, que reabrió al público en agosto de 2011 en su nueva sede en la calle Caffarena; un inmueble público que perteneció a la ex Compañía Italo-Argentina de Electricidad, reconvertido en *Usina del Arte*;¹¹³ el *Museo de Arte Construido*, que se dedicará al arte concreto y geométrico, en la esquina de Ayolas y Brown; un proyecto de *Puesta en valor y refuncionalización para el turismo cultural de la Barraca Peña*; un proyecto de *Recuperación del Antiguo Puente Transbordador Nicolás Avellaneda*, que incluye un Centro de Interpretación donde se realizan actividades de promoción y educativas.

Por otra parte, desde el Estado local e instituciones privadas se han impulsado recientemente exhibiciones temporarias de arte en el espacio público. Ejemplos de ello son el proyecto *El Louvre en La Boca*, instalado en la ribera turística, entre

¹¹² La Fundación Proa, perteneciente al grupo Techint, reabrió sus puertas el domingo 23 de noviembre de 2008, con una exhibición de obras de Marcel Duchamp, quien es considerado dentro del campo del arte como fundador del movimiento del siglo XX llamado “arte conceptual”. La remodelación del edificio estuvo a cargo de un estudio de arquitectura italiano (Caruso-Torricella) y su nuevo “branding” o diseño de marca fue responsabilidad de un prestigioso estudio londinense.

¹¹³ Inicialmente se iba a llamar Usina de la Música. El edificio será sede permanente de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, además de contar con salas de exposiciones, museos, salas de ensayo, conservatorios y otras áreas afines. Una nota periodística en torno a la inauguración de la Usina (aún sin terminar), ilustra una perspectiva que conceptualiza este tipo de emprendimientos como un pasaje de lo degradado a lo recuperado. El artículo comienza señalando: “La apertura de la Usina del Arte no sólo es en sí misma un hito en la cultura de la Ciudad, sino que busca erigirse en imán y vínculo de esa **zona medio degradada** de La Boca, la que se apoya sobre la autopista Buenos Aires-La Plata, **con la más reconocida**, la de los atractivos turísticos y patrimoniales, de Caminito y La Vuelta de Rocha” (“Buscan **recuperar** una **zona degradada** de La Boca”, Diario Clarín, suplemento Ciudades, 24 de mayo de 2012, mis destacados).

noviembre de 2009 y enero de 2010;¹¹⁴ o la instalación de una inmensa escultura que representa a una araña, realizada por la artista Louise Bourgeois, en la vereda de Proa durante el tiempo de la exhibición, entre marzo y junio de 2011. Estas prácticas de imagen, que fueron acompañadas con un refuerzo del personal de seguridad en la zona, apuntan tanto a una difusión del arte y a construir un atractivo turístico como a un disciplinamiento en el uso del espacio público urbano.

3.4.7. EL *DISTRITO DE LAS ARTES*: ¿UN NUEVO PROYECTO PARA SECTORES MEDIOS Y ALTOS?

Los emprendimientos museísticos mencionados se sumarían al *Distrito de las Artes*, que promueve actualmente el Gobierno de la Ciudad. Este nuevo proyecto, que se sustenta en una tradición del barrio asociada al arte, forma parte de una estrategia más amplia de impulsar inversiones en espacios de desarrollo temático distribuidos en distintos barrios. La Ley que habilita su implementación dispone exenciones impositivas para inversiones inmobiliarias orientadas a proyectos artísticos que se radiquen en el área y a desarrolladores de infraestructura artística.¹¹⁵

Esta iniciativa es muy cuestionada por una parte de los habitantes, principalmente por referentes vinculados a organizaciones sociales de partidos opositores al PRO (partido oficialista en el ámbito de la Ciudad), así como por artistas y personas ligadas a instituciones orientadas a cuestiones de patrimonio y cultura local. El rechazo se basa en considerar que el *Distrito de las Artes* es un proyecto que profundizará una exclusión social, puesto que va a generar una revalorización del suelo (que ya viene teniendo importantes incrementos) y propiciar un desplazamiento del barrio de los sectores más desfavorecidos. Junto a estas apreciaciones, algunos artistas y productores culturales del barrio oscilan entre una oposición y una aceptación, sosteniendo que el proyecto podría tener un sentido

¹¹⁴ La muestra consistió en 122 reproducciones en escala 1:1 de la totalidad o fragmentos de obras que forman parte del acervo del Museo del Louvre en París, montadas en paneles que fueron ubicados a lo largo de la ribera turística, entre el Antiguo Puente Transbordador y la Vuelta de Rocha.

¹¹⁵ El anteproyecto de ley fue presentado por el Ministerio de Desarrollo Económico del GCBA en 2011. Finalmente, luego de varias idas y venidas, la nueva ley fue aprobada en la Legislatura de la Ciudad, como parte de un paquete más amplio de leyes orientadas a proyectos inmobiliarios y de vivienda social, por amplia mayoría otorgada por medio de un acuerdo entre los dos principales bloques (el PRO y el Frente para la Victoria), en noviembre de 2012. De acuerdo a ella, el nuevo Distrito se encontrará ubicado en los barrios de La Boca y parte de Barracas y San Telmo, en el polígono comprendido por la Av. Regimiento Patricios, Pi y Margall, Piedras, Av. San Juan, Av. Ing Huergo, Av. Elvira Rawson de Dellepiane y la ribera del Riachuelo.

positivo si contemplara a las organizaciones sociales y artistas locales, más allá de su capacidad financiera para impulsar emprendimientos. La oposición de los artistas del barrio puede llamar la atención, dado que, aparentemente, ellos podrían estar entre los beneficiados por la nueva ley. Sin embargo, como señala Arlene Dávila (2012: 1), las representaciones de la “cultura” beneficiadas por proyectos de inversión urbana excluyen a muchos trabajadores culturales y, al mismo tiempo, no contemplan a gran parte de los residentes como consumidores o beneficiarios de esas iniciativas.

En el marco del impulso a la creación del *Distrito de las Artes*, surgen nuevas iniciativas orientadas a sectores medios y altos. Entre ellas, el evento de diseño y decoración arquitectónica Casa FOA realizó su edición 2012 en el inmueble de la ex fábrica Alpargatas, una de las mayores empresas productoras textiles del país. Un nuevo proyecto a efectuarse con capitales privados prevé la *recuperación* de este edificio de arquitectura industrial de ladrillos, para construir allí departamentos tipo lofts, oficinas, cocheras y locales comerciales.¹¹⁶

Además, como parte de proyectos que apuntan a sectores medios y altos a la vez que ponen en riesgo a la población más precarizada, cabe destacar la reciente firma del convenio de cesión de los terrenos ubicados debajo de la Autopista Buenos Aires - La Plata (en el trayecto que va desde la Avenida Brasil hasta la calle Necochea), por parte de Vialidad Nacional al GCBA. El cambio de jurisdicción de los terrenos -que tiene una población radicada allí en construcciones de ladrillo hueco, o de chapa y cartón- puede ser el puntapie inicial para la implementación de un antiguo proyecto del GCBA: unir la ribera entre Puerto Madero y La Boca.¹¹⁷

¹¹⁶ Según Améndola (2000: 121), las nuevas modalidades que asume el mercado inmobiliario adoptan estrategias que hacen hincapié en factores como el arte o la nostalgia.

¹¹⁷ El riesgo consiste, como lo ha señalado María Carman en el caso de la villa Rodrigo Bueno de Puerto Madero, en que el argumento inapelable para justificar la expulsión de la población residente se construya en torno al ideal de recuperación del espacio público para el disfrute de todos los ciudadanos (Carman, 2011: 63-66). Según enuncia un diario local respecto de la cesión de los terrenos, desde una perspectiva afín al proyecto de unir Puerto Madero y La Boca: “Con esta cesión, el Gobierno de la Ciudad tendrá plenas facultades para dar una solución a los vecinos que pedían la recuperación de la zona desde mucho tiempo atrás, aunque no será una tarea sencilla ya que el bajo autopista se encuentra ocupado en parte por empresas y por un conjunto de viviendas precarias que en los últimos años alcanzaron varios pisos de altura. De reordenarse el espacio público en la zona, se podría concretar un viejo proyecto del Gobierno porteño de unir Puerto Madero con La Boca a través de la construcción de una rambla como la que existe entre la Avenida Almirante Brown y la Vuelta de Rocha” Diario Conexión 2000, junio de 2012.

3.4.8. SÍNTESIS DE LAS PRINCIPALES TENDENCIAS

Hasta aquí analicé las principales características y tendencias en los procesos de reconversión urbana del barrio, haciendo foco en el período posterior a la construcción de la Defensa Costera y en el área turística. Hemos visto que una multiplicidad de políticas y proyectos orientados principalmente a la zona turística y con un fuerte anclaje en una escenificación visual (conceptualizados a partir de nociones como *recuperación*, *renovación* y las otras mencionadas) han introducido importantes transformaciones socioespaciales, que han afectado tanto los paisajes como la cotidianeidad de quienes habitan el barrio. Paralelamente, hay una persistencia del déficit habitacional que afecta principalmente a los sectores de menores ingresos, pese a la cantidad de políticas y programas sociales orientados a revertirlos (que también apelan a nociones como *recuperación*, *rehabilitación*, etc) y de un mejoramiento en los niveles de empleo.

Respecto de los cambios en los paisajes en el área turística, me interesa subrayar las tendencias principales: 1) una tendencia hacia el conservacionismo y la búsqueda de autenticidad, orientada a cristalizar una paleta de colores y ciertos fragmentos del espacio urbano considerados como bienes patrimoniales; 2) una tendencia hacia una espectacularización temática dentro de una tradición de simbolizaciones estereotipadas del barrio y de la nación; 3) una consolidación de la trama azul y oro en el consumo cultural de La Boca y en las prácticas de imagen en los espacios públicos urbanos, junto a la trama multicolor que ya integraba una tradición como parte de un orden simbólico y visual público legitimado; 4) una tendencia creciente hacia la introducción de nuevos signos visuales y estéticas que circulan en un contexto global; 5) una tradición barrial más cercana al muralismo que coexiste junto a diferentes formas del arte urbano; 6) una búsqueda de crear atractivos y una creciente museificación del barrio que introducen nuevos elementos temporarios en el paisaje orientados a un consumo cultural.

Junto a estas transformaciones, quienes habitaban en las proximidades de Caminito o tenían allí sus talleres o pequeños comercios han ido viendo cada vez más condicionada su permanencia, debido al incremento de los valores de los alquileres y a la demanda de espacios para un uso comercial. Si hasta hace pocos años, los residentes de la zona lograron negociar su continuidad en el lugar a cambio de exotizarse tras las fachadas coloridas (véase Lacarrieu, 2007), las cuadras

turísticas se han ido despoblando cada vez más aun cuando todavía quedan unos pocos residentes. Además, mientras el conventillo ha ido ganando en valor simbólico como signo de representación del barrio e incluso de los orígenes de la Nación (asociado a los inmigrantes europeos); en tanto forma de hábitat popular mantiene una estigmatización asociada a una *degradación* desde sectores con mayores posibilidades de acceso a la vivienda. Además, los habitantes de conventillos han sido afectados por la presión inmobiliaria y la creciente demanda turística (véase Herzer y Di Virgilio, 2012).¹¹⁸

Pero como veremos en los próximos capítulos, los habitantes de La Boca no conviven pasivamente con estos procesos sino que, desde variados posicionamientos y desiguales relaciones de poder, disputan un derecho a habitar el barrio y/o en tanto productores culturales, por medio de prácticas que pueden incluir también producciones visuales y sonoras.

Entiendo que para poder avanzar en la comprensión de los modos diferenciados y desiguales de imaginar y habitar La Boca actual, una cuestión que debemos considerar es que ciertos espacios que forman parte de los **paisajes urbanos cotidianos** de sus habitantes, constituyen paralelamente **paisajes culturales** orientados principalmente al turismo y a un consumo visual. Concentrándome en esa distinción, a los fines de este trabajo, presento entonces a continuación algunos antecedentes del concepto de “paisaje”.

3.5. Paisajes urbanos cotidianos y paisajes culturales

*“Se dice que el paisaje es un estado de alma,
que el paisaje de fuera lo vemos con los ojos de dentro.”*
(José Saramago, La Caverna)

La noción de “paisaje” ha sido objeto de estudio desde diferentes enfoques y disciplinas académicas, y adoptado también como parte del sentido común. Es por

¹¹⁸ Estas autoras sostienen que “durante el período 2001-2010, el conventillo se ha visto fuertemente afectado por “la presión inmobiliaria que demanda terrenos para la inversión y creciente demanda turística que comienza a reducir comparativamente la rentabilidad habitacional” de este tipo de ofertas (CPAU, 2011), de allí que se observaran incendios de conventillos en ubicaciones centrales del barrio de la Boca que permitieron la posterior edificación de locales comerciales de venta de artículos turísticos”.

eso que este concepto posee múltiples acepciones y una gran ambigüedad que no permiten una definición unívoca.

Mi abordaje de los **paisajes urbanos cotidianos** en La Boca parte desde una “perspectiva del habitar”¹¹⁹ (Ingold, 2000) relacional y contextual. Tim Ingold propone una noción de paisaje que apunta a superar la dualidad entre naturaleza y cultura, un estudio de la relación pragmática de participación de las personas con un medio circundante. Para Ingold, el paisaje no es algo externo, sino en relación con quienes lo habitan. Esta noción de paisaje (*landscape*) se asemeja a la de entorno (*environment*), pero se diferencia en que enfatiza en la forma y en el punto de vista.

El paisaje es el mundo como es conocido por aquellos que viven en él, que habitan sus lugares y recorridos que los conectan. [...] El paisaje, en suma, no es una totalidad que alguien pueda mirar hacia, es en cambio el mundo en el cual estamos, adoptando un punto de vista sobre lo que nos rodea. Y es en el contexto de esta implicación atenta con el paisaje que la imaginación humana trabaja en dar forma a ideas sobre él (Ingold, 2000: 193 y 207).

La aproximación de Ingold llama la atención hacia la temporalidad del paisaje, siempre en movimiento aún cuando se nos aparezca con sus formas fijadas, un *work in progress*, una “composición polirrítmica de procesos” (Reason 1987, en Ingold, 2000: 201). Este enfoque resultará útil para atender a las tensiones entre aquellos elementos del paisaje más duraderos (y que muchas veces se proyectan como permanentes o eternos) y los cambios más efímeros. A este respecto es importante considerar también, en ciudades que atraviesan procesos de reconversión urbana, que sus paisajes pueden incluir bienes patrimoniales de varios siglos, como en las ciudades europeas, o tener una temporalidad del paisaje edificado mucho menor. En el caso de La Boca, los hitos más destacados del paisaje en el consumo cultural del barrio datan del siglo XX: el Puente Transbordador (1914), los edificios de la ribera donados por el artista barrial Benito Quinquela Martín (entre 1936 y 1970), y Caminito (1959).

Por otra parte, trabajos como los editados por Groth & Bressi (1997) focalizan en las relaciones entre los paisajes que forman parte de la cotidianeidad de quienes los habitan y los procesos de construcción de identidades. Estos autores

¹¹⁹ Ingold denomina “perspectiva del habitar” a “una perspectiva que trata la inmersión de la persona-organismo en un entorno como una condición ineludible de la existencia. Desde esta perspectiva, el mundo continuamente está siendo en torno de quien lo habita y sus múltiples constituyentes toman significación a través de la incorporación en un patrón regular de actividad” (2000: 153).

destacan que la primacía de la información espacial y visual es central en los paisajes, a la vez que nos llaman la atención sobre el riesgo de una sobrevaloración de lo visual y la necesidad de atender también a otros sentidos (como el sonido o los olores), así como a la afectividad y las emociones.

Desde estos puntos de partida para analizar los **paisajes urbanos cotidianos**, privilegiando una “perspectiva del habitar”, es preciso también que tomemos en cuenta enfoques que abordan la categoría de **paisaje cultural**, atendiendo a las implicaciones sociales del imaginario paisajístico (Cosgrove y Daniels, 1988)¹²⁰ y a sus vinculaciones con las relaciones de poder (Mitchell, 1994; Zukin, 1996).

La noción de paisaje ha adquirido una importancia creciente respecto de las políticas de patrimonio y del turismo, desde que en 1992 la UNESCO instituyó al “paisaje cultural” como categoría para la inscripción de bienes en la lista de patrimonio mundial (Ribeiro, 2007: 10). Las categorías de “paisaje” y “paisaje cultural” se han incorporado en los últimos años en áreas de planeamiento urbano, protección del patrimonio cultural y gestión del territorio en diferentes países y regiones (*Ídem*: 63-64). En La Boca, los paisajes de las áreas incluidas en los circuitos turísticos son investidos de poder cultural (Zukin, 1996: 87) por medio de políticas de protección patrimonial, preservación y repintura de las fachadas, promoción en los discursos y prácticas vinculados al turismo. Por cierto, en la relación entre patrimonio, turismo y consumo cultural, la construcción de los paisajes constituye un campo de disputa central, ya que ellos son uno de los principales atractivos de la experiencia turística. Para muchos turistas, “la finalidad del paseo por la ciudad no está tanto en el conocimiento de otra cultura, de otra historia o de otra gente, sino en las fotografías y los *souvenirs* que dan prueba de la presencia en el sitio” (Cunin, 2006).

Por otra parte, en el campo del arte, “paisaje” remite a un género específico, particularmente dentro de la pintura, pero también en la fotografía. Ambos medios de representación del paisaje son centrales en un lugar como La Boca y será importante explorar sus interrelaciones con los paisajes urbanos del barrio y con las imágenes materializadas en distintas superficies. Como vimos en el Capítulo 2, un grupo de pintores y otros artistas tuvieron un rol destacado en la construcción de una noción

¹²⁰ Cabe señalar que Ingold (2000: 191) cuestiona, en enfoques como el de Cosgrove y Daniels (1988), el hecho de que parten de una distinción entre naturaleza (como realidad física) y paisaje (como construcción simbólica).

nativa de *paisaje de La Boca* en la primera mitad del siglo XX, que ha sedimentado en el presente. Por su parte, la fotografía de ciertos paisajes del barrio, particularmente de aquellos tramos contruidos socialmente como **paisajes culturales**, adquiere protagonismo como práctica vinculada al turismo.¹²¹

Mi abordaje procura entonces, partiendo desde una perspectiva del habitar, tomar en cuenta la tensión entre los **paisajes urbanos cotidianos** y los **paisajes culturales**, incorporando en el análisis las relaciones desiguales de poder. Pero entiendo que, aunque resulta central tomar en cuenta la cuestión del poder, concepciones que consideran al paisaje sólo como un dispositivo de dominación (Mitchell, 1994; Zukin, 1996), conllevan una connotación moral *a priori* que puede resultar restrictiva a la hora de explorar las interacciones de los habitantes de La Boca con sus paisajes urbanos cotidianos. Muchos de los usos y sentidos de esos espacios distan de aquellos anticipados por arquitectos, diseñadores y otros planificadores urbanos (De Certeau, 2000). Es por eso que necesitamos preguntarnos por las prácticas y representaciones de esos espacios y paisajes.

3.6. Prácticas urbanas y segregación socio-espacial

Espacios investidos de alto valor simbólico, tanto en la memoria local como en el imaginario porteño, conviven en La Boca junto a áreas menos prestigiosas, con un gran deterioro habitacional y del espacio público urbano. La heterogeneidad, tanto en los espacios residenciales y de esparcimiento como en el equipamiento y servicios urbanos; los contrastes entre inversiones estatales y privadas en proyectos de reconversión urbana por un lado y desinversiones en materia de políticas habitacionales por otro; los paisajes urbanos disyuntivos;¹²² conforman

¹²¹ Como sugiere Silvestri (2003: 40), tanto en la acepción de paisaje que refiere a un fragmento de un territorio como en aquella que alude a su representación visual “permanece en sordina, la otra: la primera no puede desligarse de la apreciación perceptiva, eminentemente visual; la segunda -imagen, representación- no existe en ausencia de un referente real, y de un trabajo simbólico realizado socialmente (con mayor precisión: públicamente)”.

¹²² “El espacio urbano contemporáneo tanto crea nuevas contigüidades, acercando lo que es diverso, como explicita, realza y hasta –por medio de estrategias de mercado- crea paisajes materiales y políticos, económicos y étnicos, que en rigor no se articulan unos con otros, sino que son *disyuntivos*” (Arantes, 2000: 161, *itálica del autor*). Antonio Arantes retoma a Appadurai, “Disjunção e diferença”, en M. Featherstone (org.), *Culturas globais*, São Paulo: Vozes, 1994, pp. 312 y 317.

características distintivas de esta porción de la ciudad. Antes de cerrar el capítulo, en este apartado he de interrogarme si estos aspectos pueden ser abordados con mayor eficacia a partir de nociones teóricas tales como “fragmentación”, “segregación socio-espacial” o “*gentrification*”.

A partir de la recurrencia entre mis interlocutores involucrados en torno a los sentidos del barrio de caracterizaciones del tipo “*acá está todo muy dividido*”, consideré inicialmente utilizar el concepto de “fragmentación” como categoría teórica. Esta noción, muy extendida en los estudios sobre ciudades contemporáneas, refiere a formas radicalizadas de segregación, a un espacio segmentado en fragmentos relativamente autónomos. Como han señalado algunos autores (Prevôt-Schapira, 2001; Girola, 2008), el concepto de fragmentación es polisémico y ha sido utilizado con diferentes énfasis. Podemos identificar, sin embargo, algunos puntos en común. Tal como lo sintetizó Florencia Girola (2008: 15):

Los numerosos estudios que abrevaron en la noción de fragmentación han coincidido, pues, en un aspecto crucial: en contraposición al patrón socio-espacial de la ciudad moderna -integrador, concéntrico y radial, basado en la distinción centro y periferia-, la ciudad posmoderna se estaría constituyendo como un archipiélago de islas, como una constelación discontinua de ‘retazos’ urbanos.

Esta autora -que desarrolló su investigación en un complejo de vivienda social de la zona sur de la CABA y en un barrio cerrado de la zona norte del conurbano bonaerense- ha cuestionado la aplicabilidad de la noción de fragmentación urbana al AMBA en dos modalidades, como fragmentación económica y como fragmentación espacial. Tomando en consideración, en cada caso, las variadas circunstancias de vida y condiciones materiales de existencia de los residentes así como las prácticas vinculadas a la movilidad, su etnografía ha permitido moderar la idea de homogeneidad social así como de inmovilidad o confinamiento, que se asocia tanto a los barrios relegados como periurbanos.

Por su parte, Nathalie Puex (2003), en su análisis etnográfico de una villa en el conurbano bonaerense, ha mostrado que estas formas de hábitat no constituyen mundos aparte, sino que presentan continuidades con el “resto” de la sociedad. Junto a esta constatación, Puex realizó un análisis detallado de los límites que dividen la villa en sectores socio-espaciales, así como de los efectos que estos límites tienen en la movilidad de los residentes.

En mi trabajo de campo en La Boca, un barrio donde confluyen distintos sectores sociales y tipos de hábitat, también pude comprobar que, si bien los actores

con los que interactué definen múltiples demarcaciones espacio-temporales y sociales, no hay segmentos socio-espaciales que puedan considerarse, ni relativamente, autónomos.

Como categoría teórica, opté entonces por utilizar la noción de “segregación socio-espacial”, para explorar procesos vinculados con los paisajes urbanos y las relaciones de poder, así como con estigmatizaciones sociales y territoriales.¹²³

La segregación socio-espacial refiere a la combinación de desigualdades sociales y espaciales para distintos sectores de la población, donde las desigualdades sociales se manifiestan en desiguales condiciones de acceso a la ciudad. Por cierto,

la segregación socio-espacial no se reduce a un fenómeno de desigual distribución espacial de bienes y servicios. En la base de tal proceso hay límites sociales, imaginarios y clasificaciones sociales (Carman, Vieira y Segura, 2013).¹²⁴

Es importante, también, tomar en consideración en el caso de La Boca que “la segregación ‘en contigüidad’ a la ciudad rica produce alteridades distintas a la segregación en contextos altamente expoliados” (Da Representação y Soldano, 2010: 80). En esta dirección, entiendo que las percepciones respecto de las estigmatizaciones deben ponerse en relación con estos procesos de *recuperación* y *renovación* urbana de ciertos sectores del barrio.

Por otra parte, algunos trabajos antropológicos recientes han abordado las relaciones entre cultura, espacio y representaciones en barrios de ciudades contemporáneas norteamericanas, atravesadas por procesos de transformación

¹²³ En la formulación de Ervin Goffman (1963), la noción de “estigma” tiene un carácter relacional. Refiere a ciertos atributos o marcas que descalifican al individuo y le niegan la plena aceptación de los demás. Esa misma operación confirma el prestigio o la supuesta “normalidad” de quien estigmatiza a un otro. Según Wacquant (2007: 194) la “estigmatización territorial” presenta propiedades análogas a los estigmas identificados por Goffman. “Una *mancha de lugar* se sobrepone así a los estigmas ya operantes, [...] a los cuales no se reduce, aunque tengan una estrecha relación”. Pero se diferencia de los otros estigmas en que “puede ser disimulado o atenuado (hasta anulado) con bastante facilidad por medio de la movilidad geográfica” (*Ídem*).

¹²⁴ Estos autores identificaron cuatro dimensiones de la segregación, que distinguieron analíticamente entre sí. La **segregación acallada**, alude a una producción directa, aunque implícita de situaciones de confinamiento, que no involucra prácticas o políticas de exclusión admitidas, sino una segregación invisible. Esta dimensión, advierten los autores, puede darse en casos como las prácticas de recuperación de espacios públicos, cuyo efecto es la exclusión o el desplazamiento de sectores populares. La **segregación por default**, refiere a los efectos socioespaciales de un prolongado abandono estatal de los habitantes de una zona de relegación urbana. La **segregación presuntamente indolente o positiva**, que se materializa en los procesos de autosegregación de la clase acomodada. La **segregación agravada**, refiere a la sumatoria de algunas de las dimensiones ya mencionadas.

socioespacial que han sido conceptualizados como “*gentrification*”,¹²⁵ vinculados a la implementación de políticas neoliberales (Villa, 2000; Dávila, 2004; entre otros). Resulta importante tener en cuenta que estos estudios están situados en barrios vinculados a procesos que implican rápidos desplazamientos de población y transformaciones socioespaciales, donde priman las “identificaciones raciales / espaciales” (Dávila 2004: 5). La noción de “*gentrification*” ha sido reapropiada en numerosos estudios en distintas ciudades latinoamericanas, y se ha constituido en objeto de una amplia discusión acerca de las características y del propio concepto (véase, Proença Leite, 2010). Sin duda, hay características que los estudios en ciencias sociales atribuyen a los procesos de “*gentrification*” que podemos encontrar en La Boca. Pero, como ha señalado Herzer, en Buenos Aires “este proceso de transformación se ha desarrollado tímidamente en relación con otros países” (2008: 20).¹²⁶ Además, tanto en las ‘villas miseria’ como en los barrios populares de Buenos Aires, y particularmente en La Boca, “la relación entre territorialidad y etnicidad estuvo marcada por el modelo del conventillo [...] El nivel socioeconómico se asoció con la territorialidad mucho más que cualquier otro elemento” (Grimson, 2009a: 19). Cabe señalar también que la noción de “*gentrification*” focaliza en las operaciones de urbanismo escenográfico y en los usos del arte en la construcción de atractivos comercializables. Como pudimos ver, si bien desde fines de la década de 1990 se vienen implementando en La Boca importantes acciones de reconversión urbana, transformaciones urbanísticas basadas en el arte y el color tienen una tradición que puede remontarse al menos hasta los edificios de la ribera y Caminito. Además, entre los habitantes que se identifican a sí mismos o son interpelados como *artistas*,

¹²⁵ “*Gentrification* – así sea llamada renovación, revitalización, mejoramiento o elevación – siempre involucra la expansión y transformación de los barrios a través de rápidas inversiones económicas y desplazamientos de población, y está igualmente implicada con desigualdades sociales. [...] Dado que se trata de un proceso complejo y de múltiples facetas, también se caracteriza por la resignificación de los barrios para volverlos más atractivos y comercializables a grupos particulares a través del desarrollo de museos, destinos turísticos y otros entretenimientos que caracterizan a ciudades globales (Zukin 1995).” (Dávila, 2004: 3)

¹²⁶ Para un desarrollo más extenso de los debates en torno a la noción de “gentrificación”, véase Herzer, 2008a: 19-40. Hilda Herzer señaló algunos puntos que indicarían la posibilidad de un proceso de gentrificación en la zona sur: disminución de la población en el área [esta tendencia se ha revertido en el último censo nacional], alta tasa de inquilinos y aumento del precio de alquileres, facilidad de acceso al trabajo, bajo precio de la propiedad por metro cuadrado (de los más bajos de la ciudad), aumento de la inversión pública, la propuesta del gobierno local de creación de un circuito recreativo-turístico. Indica también algunas tendencias en relación con el progreso del proceso de gentrificación en esta área de la ciudad: tendencia al aumento de los propietarios, al aumento del precio de los alquileres, presencia en el barrio de personas interesadas en ciertos nichos culturales, presencia de servicios para más altos niveles de ingreso. (*Ídem*: 39-40).

muchos se han opuesto en reiteradas oportunidades a iniciativas que pueden poner en riesgo a la población residente.

Tomando en cuenta estas consideraciones, entiendo que es problemático trasladar a contextos locales un concepto como el de “*gentrification*”, o sus traducciones como “gentrificación”, “ennoblecimiento”, “revitalización”, que a mi criterio no logran capturar la especificidad de los procesos locales. Mi opción es utilizar las conceptualizaciones utilizadas localmente en relación a procesos de reconversión urbana (*recuperación*, *renovación* y las otras expresiones señaladas) explorando sus usos en tensión con los sentidos en torno a la idea de *degradación*.

A partir del análisis de prácticas de imagen en sus relaciones con prácticas espacio-temporales y dinámicas de identificaciones sociales, del modo en que juegan ciertas prácticas de imagen en torno a las conceptualizaciones locales (*degradación*, *recuperación*, *renovación*, etc), mi propósito es estudiar las actuales tensiones y disputas por los usos y sentidos de los espacios públicos barriales, entre modos (diferenciados y desiguales) de imaginar y habitar. Algunos estudios en sociología y antropología han señalado un marcado contraste material y simbólico entre los espacios públicos urbanos orientados al turismo y aquellos que se encuentran por fuera de esos circuitos legitimados, como parte de procesos de segregación socio-espacial en el barrio (Herzer *et al.* 2005 y 2007; Lacarrieu, 2007). Mi intención es avanzar en esa dirección, desde una perspectiva centrada en las prácticas urbanas. ¿Cómo imaginan, usan y disputan sus paisajes urbanos cotidianos los habitantes y usuarios de La Boca? ¿Cómo vivencian el habitar en espacios que, simultáneamente, conforman sus paisajes urbanos cotidianos y son paisajes culturales de consumo turístico? ¿Cómo se vinculan las identificaciones sociales con las demarcaciones espacio-temporales que estos actores realizan? ¿Qué sociabilidades habilita o inhibe esta espacialidad? Explorar estas preguntas nos conduce hacia el próximo capítulo.

Capítulo 4

Turismo y barrio: zonas, fronteras, sociabilidades

La mayoría de las personas con las que interactué en La Boca dieron relevancia a las zonas del barrio y a los límites o fronteras entre ellas. Estas distinciones fueron puestas en relación con diferentes cuestiones: diferenciaciones entre nosotros-otros, disputas por la apropiación del espacio, política, turismo, seguridad, delito, drogadicción. Es por eso que parto de entender que hay una experiencia de habitar el barrio de La Boca que se expresa en términos territoriales (que refieren a zonas y fronteras), que resultan conflictivos. Desde este supuesto, el objetivo del presente capítulo es reconstruir las principales demarcaciones espacio-temporales que definen zonas del barrio y límites entre ellas, desde dos intereses vinculados entre sí. En primer lugar, desde las prácticas urbanas, es decir, los usos y representaciones diferenciales que habitantes, usuarios y planificadores del barrio dan a los espacios públicos urbanos. En segundo lugar, desde las vinculaciones entre las demarcaciones espacio-temporales diferenciadas de la trama urbana y las categorías clasificatorias de identificación social. Mi interés es complejizar las distinciones entre zonas así como las fronteras espaciales y sociales, a partir de detectar mapas, temporalidades, usos y recorridos de circulación, formas de sociabilidad diferenciados.

Entiendo la “sociabilidad” de un modo amplio, que remite a las interacciones sociales que se producen en la vida cotidiana pública y a las reglas o códigos explícitos o implícitos que pautan estos encuentros, que pueden ser o no conflictivos (véase entre otros, Proença Leite, 2007: 287; Girola, 2008: 219). En esta dirección, me interesa tomar en cuenta los “*códigos barriales*”¹²⁷ implícitos y ampliamente compartidos, que se ponen en juego en una serie de prescripciones y proscripciones respecto de los usos y significados de los espacios y de la circulación por las distintas zonas del barrio.

¹²⁷ Los *códigos barriales* son un conjunto de reglas tácitas, no escritas, que regulan las interacciones sociales entre quienes habitan el barrio. Estos “códigos” pueden entenderse como “una serie siempre precisa de reglas de comportamiento que no son la ley y que, por ello, no caben en las idealizaciones republicanas de la norma” (Míguez y Semán, 2006: 27).

El capítulo consta de cuatro apartados. En el primero, presento brevemente una distinción entre las nociones de espacio, lugar, territorio y territorialidad y el modo en que son usadas en esta tesis. En el segundo, me concentro en las prácticas significantes que definen zonas del barrio y límites entre ellas, así como en la descripción de algunas características materiales, usos y percepciones de los espacios y sus habitantes, por parte de otros habitantes. En el tercero, analizo los modos de representar el territorio en los mapas y temporalidades del turismo y de la inseguridad; así como las prácticas y dispositivos que, una vez en el territorio, apuntan a confirmar esos mapas y temporalidades. Finalmente, exploro otras temporalidades que reconfiguran los usos posibles de los espacios y sus límites.

4.1. Espacio, lugar, territorialidades

Espacio, lugar y territorio son nociones interrelacionadas pero que tienen especificidades que precisamos tomar en cuenta antes de comenzar la reconstrucción de las principales demarcaciones socioespaciales en el barrio de La Boca.

De Certeau provee un punto de partida en la distinción entre “lugar” y “espacio”. Mientras “un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia”, un “espacio” implica necesariamente actores sociales en tanto se trata de “un cruzamiento de movilidades [...] un lugar practicado” (De Certeau, 2000: 129). Desde esta perspectiva, mientras el lugar implica cierta estabilidad, el espacio está animado por el conjunto de movimientos que allí se despliegan, por lo que es necesario tomar en cuenta los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo.

El territorio “alude a una apropiación política del espacio, que tiene que ver con su administración y, por lo tanto, con su delimitación, clasificación, habitación, uso, distribución, defensa y, muy especialmente, identificación” (Segato, 2007: 72). Sin embargo, “la esfera territorial no determina mecánicamente las identificaciones” (Grimson, 2011: 136).

Existe un consenso amplio respecto de que los lugares contemporáneos se diferencian de los lugares antropológicos descritos por la antropología clásica, habitados por una comunidad cultural e identitariamente homogénea y coherente, cuyas demarcaciones territoriales y simbólicas eran consideradas como más fijas.

También se ha argumentado contra cierto globalocentrismo que tiende a realizar un borramiento del lugar y de las fronteras (Escobar, 2001; Proença Leite, 2007).

Tim Ingold propone una definición relacional del lugar, que resulta útil retomar aquí ya que enfatiza en la experiencia del habitar.

Un lugar debe su carácter a las experiencias que posibilita a aquellos que pasan tiempo allí -a las vistas, sonidos y olores que constituyen su ambiente específico. Y estos, a su vez, dependen de los tipos de actividades en las cuales quienes lo habitan se involucran. Es de este contexto relacional de involucramiento de las personas con el mundo, en el habitar, que cada lugar define su particularidad (Ingold, 2000: 192).

Los lugares están constituidos por estructuras sociales y prácticas culturales sedimentados. Plantear la irreductibilidad del lugar implica reconocer que lugar, cuerpo y entorno están interrelacionados entre sí; que los lugares reúnen cosas, pensamientos y memorias en configuraciones específicas; y que el lugar se caracteriza por la apertura antes que por una identidad unívoca (Escobar, 2001: 143).

En esta dirección, es posible pensar la construcción y disputa de sentidos de lugar desde el entrecruzamiento y tensión entre distintas “territorialidades”, entendidas como “experiencia particular, histórica y culturalmente definida del territorio” (Segato, 2007: 79); o entre múltiples modos de experimentar los paisajes.

4.2. Zonas y fronteras: un recorrido por el barrio

Aún cuando, desde afuera, La Boca pueda ser percibido como un “lugar” homogéneo, para quienes residen allí y para quienes lo usan cotidianamente hay varias zonas así como límites entre ellas. Estas fronteras o límites no tienen una institucionalización jurídica, como las que distinguen los barrios, pero tienen efectos en los modos de percibir, imaginar y habitar. Mi propósito es explorar estas zonas y sus límites, poniendo especial atención en la relaciones entre fronteras espaciales y fronteras sociales (Grimson, 2011) y en los múltiples “agentes fronterizos” (*Ídem*: 116) que las producen, reproducen y disputan cotidianamente. Entre estos últimos, cabe mencionar los más destacados: el Estado, a través de diversos funcionarios; planificadores urbanos, arquitectos, productores de imágenes; empresarios turísticos e inmobiliarios; habitantes y usuarios del barrio. Estos procesos de fronterización pueden involucrar o no límites materiales (entre los cuales puede haber marcaciones

visuales del espacio como un cartel, un mural o un cambio de color), pero siempre constituyen límites simbólicos.

Salvo en unos pocos sectores más homogéneos (Catalinas, que nuclea mayormente a habitantes de sectores medios; los asentamientos bajo la Autopista, que congregan a la población más precarizada)¹²⁸, la distribución poblacional en el territorio es variada, tanto desde las actividades laborales y los ingresos económicos, como desde los orígenes nacionales. También lo es, si lo que tomamos en consideración son las condiciones respecto de la propiedad de sus viviendas: *propietarios, inquilinos y ocupantes* se alternan en una misma cuadra en gran parte del barrio.

De Certeau nos llama la atención hacia la importancia de los “relatos de espacio” cotidianos, en tanto “fabricaciones de espacio”, “operaciones sobre los lugares”, que tienen un papel decisivo en la delimitación de fronteras (2000: 134 y ss.). Asimismo, este autor destaca la importancia de las prácticas significantes, como los nombres propios (*Ídem*: 119). Las principales formas de denominación con que mis distintos interlocutores, así como diferentes documentos y textos, nombran estas zonas permiten trazar una primera distinción. Recorrí cada una de ellas de varias maneras: la mayor parte de las veces caminando, en unas pocas ocasiones en auto, las avenidas y ciertas calles interiores en ómnibus cada vez que llegaba y partía del barrio. Realizé estos recorridos sola y acompañada por habitantes del barrio, también, en unas pocas ocasiones, junto a personas extranjeras a quienes yo acompañé en una visita turística. Tomando en cuenta, entonces, que mis criterios de percepción están en juego, comencemos una primera descripción.

¹²⁸ Sin embargo, es importante tener en cuenta que la heterogeneidad sociocultural está siempre presente. Trabajos como los de Nathalie Puex (2003) o Florencia Girola (2008) han enfatizado en las demarcaciones socio-espaciales al interior de formas de hábitat que desde afuera suelen imaginarse como homogéneas: una villa, en el primer caso; un conjunto de viviendas sociales y un barrio cerrado, en el segundo caso.



Mapa 2. Barrio de La Boca.

Elaboración propia en base a Mapa Interactivo de Buenos Aires V 1.6.

Una percepción recurrente, tanto entre los boquenses como entre otros habitantes de Buenos Aires, es que a la Boca se *llega* o se *entra*.¹²⁹ Así como por otros barrios de la ciudad se pasa de uno a otro, a veces sin advertirlo, la localización geográfica de La Boca hace que, si el barrio no es el destino, este quede fácilmente por fuera de los principales flujos de recorrido, o se pase por allí solo por unas pocas cuadras hacia o desde el Puente Avellaneda.

Hay varias formas posibles de acceso. Cada una de ellas conecta al barrio con una zona de la ciudad o del conurbano bonaerense que moviliza usos y relaciones sociales distintos, a la vez que está conformada por espacios materiales y simbólicos muy diferentes entre sí. Desde Barracas, es posible acceder por varias calles que cortan transversalmente a la Avenida Regimiento de Patricios, límite jurisdiccional entre ambos barrios. Desde el conurbano bonaerense y la Isla Maciel, se puede ingresar atravesando el Riachuelo, de tres formas posibles: por el Puente Avellaneda, en forma vehicular desembocando en Avenida Brown y la calle Pinzón, o en forma peatonal a través de su cruce reinaugurado en 2010; o bien en bote, utilizando el servicio que proveen los boteros del lugar. Quienes vienen desde San Telmo o el centro, o desde otras zonas del norte y oeste de la Ciudad de Buenos Aires, pueden llegar por la Avenida Patricios, la calle Irala, la calle Azopardo y por la Avenida Almirante Brown (que nace en la intersección de las Avenidas Martín García y Paseo Colón, frente al Parque Lezama). A pesar de las diferentes posibilidades, esta última vía de acceso es una de las primeras y más usadas, así como la que ha sido construida socialmente como la *entrada a La Boca*.¹³⁰ Nos concentraremos en las prácticas de imagen de este particular lugar en el Capítulo 6.

¹²⁹ Estas formas de conceptualizar el espacio son frecuentes en barrios que por su localización geográfica se encuentran por fuera de los recorridos *de paso* hacia otros lugares. Durante mi estadía en Rio en el barrio de Santa Teresa, situado en un morro y con pocos medios de transporte público, escuché con frecuencia entre los habitantes del barrio la expresión “*ir a la ciudad*” (“*eu vou para a cidade*”, “*estou indo a cidade*”) cuando se dirigían a barrios del centro o cercanos a las playas. Por otra parte, Proença Leite (2007: 216) refiere, para el Barrio de Recife en el nordeste de Brasil, su condición de espacio separado del resto de la ciudad al que hay que *ir* especialmente. La idea de *entrar* o *salir* es usada también en barrios segregados o en las denominadas villas miseria en el AMBA. Ramiro Segura analiza la oposición adentro-afuera como eje metafórico a través del cual los residentes de un barrio segregado del gran Buenos Aires separan el espacio barrial del entorno mayor circundante (2009: 46-48).

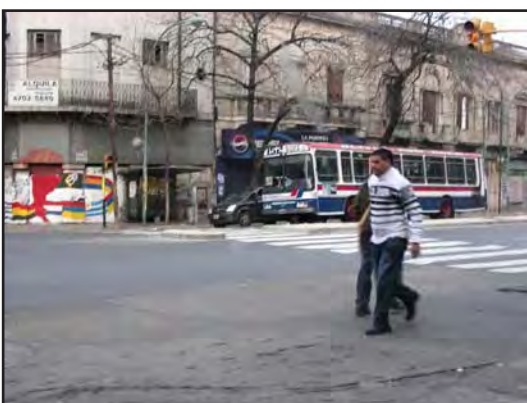
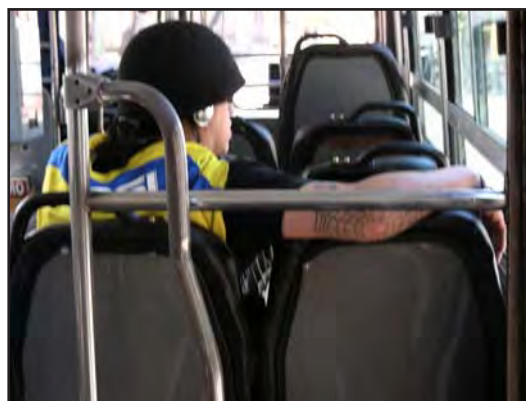
¹³⁰ Las actuales Avenida Almirante Brown, Avenida Regimiento de los Patricios y calle Necochea constituyeron las primeras vías de acceso desde el centro hacia la ribera. La Avenida Brown figura como “Real de La Boca”, en el “Anuario General del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración de Buenos Aires”, publicado por Alejandro Bernheim, entre los años 1854-55. Figuró también en documentos oficiales como “Camino de La Boca” y como “Camino al Muelle”

También en mi caso, la mayoría de las veces que fui al barrio durante mi trabajo de campo llegué por la Avenida Almirante Brown. Cuando el ómnibus en que viajaba tomaba la curva para dirigirse hacia la ribera, ya se habían bajado al menos la mitad de los pasajeros, algunos en el recorrido por el centro de la ciudad, otros en Constitución. Comencé a observar también que era frecuente, entre los que quedábamos, que alguno de ellos llevara puesta una remera, una gorra, o alguna otra prenda o accesorio con la combinación de los colores azul y amarillo. El uso de estas vestimentas es incorporado por algunas personas a su indumentaria cotidiana, principalmente entre los sectores populares, más allá de que también puedan ser utilizadas en los momentos ritualizados como en un partido de fútbol o en las murgas de carnaval. A poco de andar por la Avenida Brown, la Bombonera aparece a la vista en su estructura de cemento pintada de azul y amarillo. Paralelamente, junto a otros espacios del barrio donde el azul y el amarillo se combinan en variadas formas de marcación visual, se va conformando un paisaje urbano particular. El uso de estos colores provee “pistas de contextualización”¹³¹, para quienes conozcan la convención, que indican que se está en territorio boquense.

La Avenida Almirante Brown es una especie de columna vertebral de importante tránsito de vehículos, que atraviesa el barrio desde el Parque Lezama hasta la Avenida Pedro de Mendoza, sobre la ribera del Riachuelo. Brown conecta y divide zonas que los habitantes del barrio distinguen entre sí: *Catalinas Sur*, *Casa Amarilla*, *el Bajo*, *el Centro* (o *el Alto*). También, más generalmente y como muchos dicen, “*de Brown para un lado*” y “*de Brown para el otro*”. Al llegar a la ribera en la Avenida Pedro de Mendoza, estaremos en el área turística, con su epicentro en *Caminito*. Cruzando la calle Garibaldi y la vía llegaremos a la zona denominada *Barrio Chino*. Volvamos ahora al Parque Lezama para iniciar un recorrido por estas zonas.

(Pugliese: 1978: 12-13 y 19). También se la conoció como “Camino Nuevo” y a la calle Necochea como “Camino Viejo”.

¹³¹ Las “pistas de contextualización” indican qué aspectos de las situaciones son usados por los interactuantes para producir marcos interpretativos. (Bauman y Briggs, 2000: 15)



Entrada por Av. Brown. De arriba a abajo, de izquierda a derecha > **052.** Altura Hospital Argerich. Foto: agosto de 2009. **053.** Colectivo 168. Foto: octubre de 2008. **054.** Brown y Olavarría. Foto: junio de 2009. **055.** Brown y Olavarría. Foto: junio de 2009. **056.** Brown y Olavarría. Foto: junio de 2009. **057.** Av. Brown y la ribera. Vista hacia el Antiguo Puente Transbordador y el nuevo Puente Avellaneda. Foto: noviembre de 2009. **058.** Ribera del Riachuelo. Al fondo: Autopista Buenos Aires-La Plata. Foto: noviembre de 2009.

4.2.1. CATALINAS SUR

A pocas cuadras de allí está ubicado el Hospital Argerich,¹³² una de las instituciones tradicionales del barrio, en torno al cual el movimiento de ambulancias, autos, personas circulando en distintas direcciones es continuo a toda hora.

Entre el Hospital y las vías del Ferrocarril Roca, se encuentra el complejo habitacional *Catalinas Sur*. Con la denominación oficial de “Barrio Alfredo Palacios” (aunque nadie lo llama así en la actualidad), esta urbanización fue construida en la década de 1960 por la entonces Comisión Municipal de la Vivienda.¹³³ El complejo, separado de la trama urbana, cuenta con aproximadamente 2.500 viviendas (distribuidas en torres de departamentos y casas de una planta), la escuela pública Carlos Della Penna, el Instituto Madre de los Emigrantes y la parroquia católica Nuestra Señora Madre de los Emigrantes (con un gran mural de Quinquela reproducido en mosaicos sobre su fachada). El Parque Islas Malvinas es el espacio usado para las reuniones y eventos públicos promovidos por quienes viven allí. Las edificaciones conservan en gran parte materiales y características originales, como las persianas de madera, en buen estado de mantenimiento. Varios de sus actuales habitantes viven allí desde su inauguración, o son herederos de los primeros residentes. Caminando en la tarde de un día de semana por sus senderos peatonales, rodeados por jardines con grandes árboles y canteros con flores, donde transitan principalmente quienes residen allí, el lugar me parece un mundo aparte dentro de La Boca. Allí todo luce cuidado y también austero, sin ostentaciones de ningún tipo.

Sobre las columnas de la luz, hay pegados pequeños carteles, escritos a mano, fotocopados en blanco y negro, invitando a los *vecinos* del complejo a compartir un almuerzo con locro en el quincho común para el 9 de julio.¹³⁴ En ellos se aclara que también está la posibilidad de acercarse con una fuente a buscar una porción para comerla en la propia casa.

(Diario de campo, martes 8 de julio de 2008)

¹³² El “Hospital General de Agudos Dr. Cosme Argerich” es uno de los hospitales públicos metropolitanos de la Ciudad de Buenos Aires y el principal centro de atención público en salud de La Boca.

¹³³ Según Pugliese, los nombres de las calles internas y de los edificios de Catalinas Sud fueron solicitados en forma conjunta por la Agrupación Gente de Arte y Letras Impulso y por el Ateneo Popular de La Boca. “Se solicitaba que los nombres a designar fueran de todos los artistas y escritores fallecidos de la zona boquense” (1978: 18).

¹³⁴ El 9 de julio se conmemora en Argentina el Día de la Independencia. La fecha forma parte del calendario oficial de feriados nacionales.



Catalinas Sur. De arriba a abajo, de izquierda a derecha > **059.** Mayólica de Roberto Sánchez, sobre cuadro "La despedida" de Quinquela Martín, en fachada de la Iglesia de los Emigrantes. Foto: agosto de 2009. **060-062.** Zona residencial. Fotos: agosto de 2009. **063:** Escuela Carlos Della Penna. Foto: agosto de 2009. **064.** Parque Islas Malvinas. Foto: octubre de 2008.

Los habitantes de *Catalinas Sur* se conocen entre ellos, comparten una cantidad de prácticas que fomentan la construcción de comunidad y los lazos sociales internos en torno a una categoría de autoidentificación, *vecinos/as*. Según el contexto, esta categoría se restringe a quienes viven allí o puede ampliarse a los *boquenses* en general, y está imbuida de un ideal de solidaridad y participación social. Vivir en *Catalinas* significa para muchos de sus habitantes formar parte de un lugar diferenciado de la ciudad, valorizado positivamente y cuyas características socioespaciales aspiran a preservar en el tiempo.

“Para mí esto es un oasis. Siempre es así. Yo tengo esa idea y muchos de los que vivimos acá pensamos lo mismo. Uno entra acá y es otro mundo, una tranquilidad y al mismo tiempo también es La Boca. Tiene eso de conocernos entre todos, de ir a comprar y encontrarse con conocidos, de llamar a los vecinos por el nombre.”
(Entrevista con Mercedes, 40 años, habitante de Catalinas Sur, febrero de 2010)

Sus habitantes señalan frecuentemente una distinción con el resto del barrio al mismo tiempo que suscriben su pertenencia a él. *“Esto es Catalinas, es distinto”*. A su vez, para la mayoría de los habitantes de otras zonas del barrio (y de la ciudad), *Catalinas Sur* no forma parte de sus recorridos cotidianos. Las avenidas Brown y Pérez Galdós constituyen un límite físico. Pero, como señalan algunos habitantes (tanto de esa como de otras zonas del barrio), ir a *Catalinas* implica, sobretodo, cruzar una frontera simbólica y social.

“Cruzar a lo que es Catalinas es cruzar una línea divisoria importante, donde te vas a encontrar con gente con otras cuestiones que son muy diferentes desde la forma de hablar, la forma de vestir y tus recursos, con una capacidad de concentración diferente debido al nivel de educación que tiene. Digamos hay pibes que no....no llegan por una cuestión social a este nivel de educación.”
(Entrevista con Pablo, 40 años, habitante de Catalinas, febrero de 2010. Mis destacados)

4.2.2. CASA AMARILLA

Si volvemos hacia la Avenida Brown, sobre la vereda de enfrente al Hospital Argerich, comienza la zona conocida como *Casa Amarilla*. Esta área abarca varias hectáreas que, como mencionamos en el Capítulo 2, permanecieron sin fraccionar ni construir hasta más recientemente. Una réplica de la casa que hizo levantar allí el Almirante Guillermo Brown (realizada en terrenos cercanos a la original e inaugurada en 1983), está abierta al público actualmente como museo y es visitada por pocos turistas así como por alumnos de las escuelas. En la zona hay, además, algunos edificios torre de viviendas, que comenzaron a ser habitados desde fines de

la década de 1990; un espacio en desuso junto a las vías del ferrocarril; la Escuela de Recuperación n° 4 de “nivel primario especial”, inaugurada en 2007; un amplio predio que permanece sin edificar.

La tranquilidad aparente de los terrenos de *Casa Amarilla*, en un día de semana donde no hay partido en la Bombonera, no permite imaginar las “guerras de lugar”¹³⁵ que se disputan en torno a este territorio. Debido a su extensión y ubicación estratégica, cercana al Parque Ilezama y al centro de la ciudad, el área nuclea múltiples proyectos e intereses contrapuestos, que involucran a vecinos, funcionarios estatales, punteros de distintos partidos políticos, empresarios de la construcción, dirigentes e integrantes de la barra del Club Boca Juniors. Por un lado, varios proyectos de vivienda social impulsados desde el Estado local han buscado dar respuestas al déficit habitacional de la población del barrio de menores recursos económicos; por otro, algunas iniciativas de una parte de la vecindad han apuntado a priorizar el uso de estos terrenos como espacios verdes públicos, dada la poca cantidad de plazas existentes; además, estos terrenos han sido muy buscados por empresarios inmobiliarios. Una larga controversia enfrenta a distintos grupos de habitantes del barrio que reclaman por sus derechos. Por un lado, quienes apelan al *derecho a la vivienda*; por el otro, quienes se movilizan por el *derecho al espacio público*.¹³⁶

¹³⁵ La expresión de Antonio Arantes (2000) gira en torno de la idea de “mundos en guerra”, que focaliza en las transgresiones, solidaridades y complicidades en un ambiente de moralidades “en guerra”, así como los elementos de violencia, inseguridad y riesgo que forman parte de estas prácticas de espacio.

¹³⁶ Dicha antinomia es frecuente en la ciudad de Buenos Aires y forma parte también de otros conflictos urbanos, como en el caso de la villa Rodrigo Bueno en el barrio de Puerto Madero (Carman, 2011), o en políticas de restricción de los usos del espacio público como el enrejado de plazas y las prácticas de expulsión de sectores populares (Carman y Pico, 2010). Detallo a continuación, muy esquemáticamente, los principales acontecimientos en torno a la controversia en los terrenos de Casa Amarilla. En 1981, las tierras de Casa Amarilla fueron compradas por la entonces Comisión Municipal de la Vivienda al Estado nacional. En 1990, una Ordenanza Municipal posibilitó la urbanización de los terrenos y la apertura de calles, estableció el porcentaje de terreno que podría ser edificado y determinó la zonificación como Residencial de Alta Densidad. En 1992, durante la gestión del Intendente Carlos Grosso, se inició la construcción de un edificio de 14 pisos y alrededor de 700 departamentos. La obra, paralizada por más de 10 años, fue finalizada y entregada a los adjudicatarios en 2007. Por otra parte, durante la gestión de Fernando De La Rúa como Jefe de Gobierno, el Instituto de la Vivienda de la Ciudad (IVC) construyó 7 torres de 11 pisos y 700 viviendas, conocido como *Barrio Irala*, en el sector de Casa Amarilla lindante a las calles Irala y Py Margal. Las viviendas fueron otorgadas a los adjudicatarios desde 1999. Durante la gestión de Aníbal Ibarra como Jefe de Gobierno, en 2004, el IVC proyectó la construcción de otras 1200 viviendas tipo monoblock en los restantes Terrenos de Casa Amarilla y convocó a una Licitación Pública. Distintas organizaciones sociales nucleadas en el “Movimiento Vecinal por el Resurgimiento de La Boca del Riachuelo” se opusieron al proyecto, presentaron un recurso de amparo y elaboraron el denominado “Proyecto Vecinal Alternativo”. El mismo proponía redireccionar la construcción de viviendas hacia

Los terrenos sin construir tienen una superficie cubierta de un pasto desparejamente cortado, un par de arcos de fútbol, algunos árboles. Al fondo, se recorta inconfundible la silueta azul y amarilla del estadio de Boca. Cada vez que atravieso este amplio predio caminando me imagino a mi bisabuela *Granmaman* que, como tantos otros, concurría allí cada semana a hacer las compras al *Mercado de Papas y Cebollas*, en sus primeros tiempos en la Argentina en la década de 1910. En la actualidad, el espacio tiene varios usos, que varían en la semana y los fines de semana, si hay o no partido en la cancha de Boca.¹³⁷ En días de semana, algunos hombres o mujeres atraviesan estas manzanas caminando desde la Avenida Brown y se dirigen hacia alguna calle del barrio. Todos los mediodías, taxistas y otros trabajadores mayormente en auto, se acercan a comer choripan o asado con papas fritas hasta una parrilla instalada allí, atendida por integrantes de un comedor barrial. Los fines de semana, si no hay partido en la Bombonera, el espacio se llena de grupos de todas las edades, que extienden lonas en el pasto, llevan mate y comidas, pasan el día al aire libre. En distintos sectores se organizan partidos de fútbol y de voley. Cabe destacar que, además de en estos terrenos, es posible ver pequeños grupos de varones (de todas las edades, pero principalmente niños y jóvenes) jugando al fútbol en casi cualquier calle del barrio, exceptuando las áreas turísticas y las avenidas muy transitadas por vehículos. En cuanto al voley, este deporte es elegido especialmente por los inmigrantes paraguayos que residen en La Boca, se juega en las plazas y en algunas calles poco transitadas del barrio.

la trama urbana en edificios y terrenos ociosos del IVC, así como la preservación de los terrenos restantes de Casa Amarilla como Espacio Verde de uso público. Además, de esta iniciativa derivó la “Ley 2240- De emergencia Urbanística y Ambiental del barrio de La Boca”, en 2006. En el año 2008, algunos preadjudicatarios de las viviendas del Proyecto Casa Amarilla nucleados en la “Asociación Civil Casa Amarilla” presentaron una acción de amparo. En el año 2009, con Mauricio Macri como Jefe de Gobierno, el PRO presentó un proyecto a la Legislatura para que se autorice la venta del predio de Casa Amarilla, situación que tomó estado publico. Con una fuerte oposición de vecinos, la iniciativa quedó sin efecto. En 2010, el GCBA llegó a un principio de acuerdo con la Asociación Civil Casa Amarilla para la construcción de 438 viviendas, solo una parte del proyecto inicial. El 14 de diciembre de 2010, unos días después del conflicto por la toma de tierras en el Parque Indoamericano, hubo un intento de toma de los terrenos de Casa Amarilla, que fue rapidamente desactivado ante la presencia de integrantes de la barra de Boca Juniors, de punteros del macrismo y de unos pocos habitantes del barrio. En julio de 2011, el IVC dio inicio a la construcción de las 438 viviendas sociales, en las dos manzanas que dan hacia la Avenida Brown. Las otras dos manzanas restantes permanecen como espacio verde de uso público. Fuentes: material de entrevistas a habitantes del barrio y de observaciones en terreno; Diario Conexión 2000 (julio 2011); <http://www.resurgimientodelaboca.unlugar.com>.

¹³⁷ La descripción de los usos de los terrenos restantes sin construir de Casa Amarilla refiere a observaciones realizadas entre 2008 y 2011, anteriores al inicio de la construcción de las 438 viviendas sociales por parte del IVC, en julio de 2011.



Terrenos de Casa Amarilla. 065. Area sin construir, con Estadio de Boca al fondo. Foto: octubre de 2008.



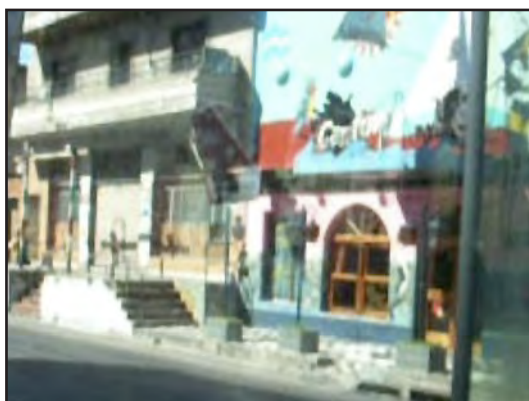
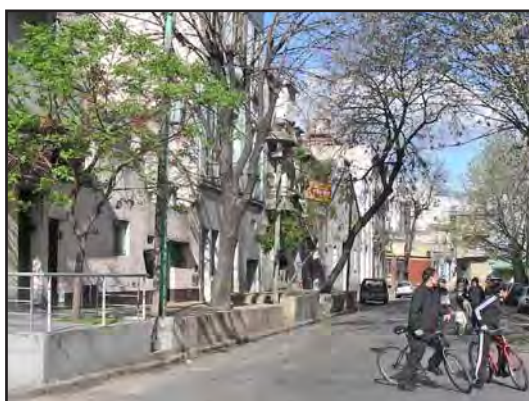
Terrenos de Casa Amarilla. 066. Con obra de construcción de viviendas sociales del Instituto de la Vivienda de la Ciudad (IVC). Foto: septiembre de 2012.

Si seguimos avanzando por la agitada Avenida Brown, en dirección hacia la ribera, sobre ambos lados de la calle se alternan algunas casas, edificios de departamentos, locales comerciales (como panaderías, tiendas de ropa para niños y adultos, bares, una ferretería, una pinturería), algún local de un partido político, varios talleres mecánicos.

En el cruce con la Avenida Pérez Galdós y con la calle Wenceslao Villafañe, nos encontraremos con cinco esquinas. En una de ellas se levanta un edificio de viviendas colectivo construido en la década de 1910, con una arquitectura particular inspirada en el modernismo catalán. La edificación termina en una torre, conocida como la *Torre del Fantasma*, en torno a la cual antiguos habitantes cuentan leyendas llenas de misterio. Allí gira la grilla urbana y se dividen los caminos de quienes transitan en distintos vehículos: grandes camiones de tránsito pesado, ómnibus de larga distancia y de transporte urbano, autos, motos, algunas bicicletas. Muchos han llegado hasta allí para tomar el ingreso al Puente Avellaneda (en la intersección con la calle Pinzón) y dirigirse al conurbano bonaerense, o a las rutas que conducen hacia el sur de la provincia de Buenos Aires. Si seguimos por Brown, el tránsito disminuye notablemente en un día donde no hay eventos especiales. Nos acercamos hacia la parte central del barrio.

4.2.3. EL BAJO

Desde la Avenida Brown hacia el lado de la Autopista que une Buenos Aires y La Plata se extiende la zona conocida como *El Bajo*, llamado así por la baja cota del suelo, anegadizo e inundable. En esta área viven actualmente parte de los habitantes con condiciones más desfavorables de empleo y vivienda. También se encuentran allí las sedes de algunas de las instituciones más tradicionales del barrio (como el Club Bohemios o la Agrupación Impulso), así como los restos de las cantinas que congregaron comensales de toda la ciudad en las décadas de 1960 y 1970. El eje de esta zona es la *Plaza Solís*, en torno a la cual surgieron agrupaciones sociales, artísticas, deportivas, políticas. Su reciente *puesta en valor* recorta con nitidez (en su materialidad, colores nuevos, vigilancia) la frontera entre lo *degradado* y lo *recuperado* o *renovado*. En torno a ella, en varias manzanas a la redonda y a lo largo de la calle Necochea, el área concentra gran cantidad de conventillos, así como otro tipo de viviendas, muchas de ellas con serios problemas estructurales debido a la



El Bajo. De arriba a abajo, de izquierda a derecha > **067.** Foto: septiembre de 2009. **068.** Foto: Foto: septiembre de 2009. **069.** Foto: septiembre de 2009. **070.** Calle Necochea y cantina "Il Piccolo Vapore". Foto: noviembre de 2009. **071.** Foto: noviembre de 2010.

falta de mantenimiento o a la calidad de los materiales de construcción, habitadas por inquilinos y, en muchos casos, ocupadas ilegalmente. Las viviendas se alternan con comedores, merenderos, salitas de guardería para bebés y niños. También hay varios bares de presencia mayormente masculina frecuentados cotidianamente por las mismas personas desde hace años, algunas iglesias evangélicas, comercios como panaderías, verdulerías, almacenes.

Cerca de la ribera se encuentra la Dársena Sur, de acceso restringido, donde se realizan actividades vinculadas al actual puerto de Buenos Aires. Frente a ella, debajo de la Autopista y hasta la altura del Puente Avellaneda, se han radicado habitantes que han sido desalojados de sus anteriores lugares de residencia o que se acercan a la ciudad en busca de trabajo. Entre ellos, muchos son provenientes de otros barrios del conurbano, e inmigrantes de países vecinos (principalmente de Paraguay, pero también de Perú y de Bolivia). Parte de ellos se dedican a actividades de cartoneo. El asentamiento, nombrado por algunos de sus iniciales habitantes como "Organización Vecinos Unidos Ingeniero Huergo", está conformado por construcciones de ladrillo hueco, o de chapa y cartón. Algunos residentes de otras zonas del barrio se refieren a este grupo de viviendas como *villitas*: “*la villita de la autopista*”, “*la villita de Pedro de Mendoza*” y a sus habitantes como *villeros*. Estos habitantes suelen ser visualizados como un *problema* a solucionar, principalmente por quienes impulsan el proyecto de unir Puerto Madero y La Boca.

En la esquina de Suárez y Necochea, *Il piccolo vapore*, es la única cantina que permanece abierta de las alrededor de veinte que, distribuidas en pocas cuadras a lo largo de la calle Necochea, se llenaban de comensales noche tras noche varias décadas atrás. Su fachada (adornada con figuras de sirenas en altorrelieve, anclas, timones y barcos) evoca, para antiguos vecinos que solían frecuentar o eran propietarios de estos lugares, “*años de esplendor*” de un pasado vinculado al puerto. La iconografía portuaria pervive en las fachadas de otras cantinas, actualmente semidestruídas y con sus frentes con los colores descascarados.

4.2.4. EL CENTRO

Si desde la Avenida Brown nos dirigimos hacia el lado de Barracas nos encontraremos con el *Centro* del barrio. Es aquí y en la ribera turística donde se encuentran los principales bienes patrimoniales y marcas visuales que materializan

en el espacio público urbano la *historia* barrial, así como las sedes de muchas de las instituciones tradicionales. Hay quienes también llaman a esta zona el *Alto*. Las distinciones entre el *Alto* y el *Bajo* están vinculadas con los cambios de nivel del terreno y fundamentalmente con las zonas hasta donde llegaba el agua, en épocas de inundación. Pero los usos actuales de estas formas de denominación no siempre permiten delimitar claramente un territorio. Los habitantes de más edad y años de residencia suelen fijar el límite en la calle Wenceslao Villafañe.

El Alto es de Villafañe para aquél lado, hasta el Parque Lezama; después, de ahí para acá, es todo Bajo, estaba lleno de agua.

(Entrevista con Pepe, 70 años, nació y vive en La Boca, noviembre de 2010)

Pero otros habitantes no establecen mucha distinción entre el *Alto* y el *Centro*. Por ejemplo, algunos residentes de *Barrio Chino* suelen decir “*voy al Alto*”, cuando van a comprar a la calle Olavarría o a calles cercanas a ella.

La calle *Olavarría*, entre la Av. Brown y la vía, es el eje comercial para los boquenses, así como también lugar de residencia para comerciantes, profesionales y trabajadores mayormente de sectores medios. Algunos habitantes de más años de edad recuerdan que anteriormente a Olavarría se la conocía entre los vecinos como “*la Florida de La Boca*”, en comparación con la calle Florida del centro de Buenos Aires, que en las primeras décadas del siglo XX nucleaba los negocios más sofisticados de la ciudad. En estas pocas cuerdas se encuentran algunos de los lugares *notables* e inmuebles patrimonializados, aún cuando no integran el circuito turístico más frecuentado. En la esquina de Brown y Olavarría está el *Bar Roma*, espacio de encuentro para clientes habituales, muchos de ellos antiguos residentes. En Olavarría y Martín Rodríguez se recorta visualmente del entorno el edificio de la escuela católica y de la *Iglesia San Juan Evangelista*, inaugurada en 1886. Los inmensos murales sobre la fachada recrean una memoria que liga origen europeo, catolicismo e identidad boquense.¹³⁸ En la cuadra siguiente está el *Templo Metodista*, junto a la *Escuela William Morris*, que nuclea a más de 700 chicos en jardín, primaria y secundaria.

¹³⁸ Los murales fueron realizados en mosaicos, imitando un estilo bizantino, por Domingo Ianantuoni, en 1969. En el interior de la Iglesia se alternan las imágenes de vírgenes regionales católicas: imágenes de la *Virgen de Luján* (Argentina); imágenes de vírgenes regionales italianas como *Madonna dei Martiri* (Patrona de la ciudad de Molfetta); así como imágenes correspondientes a regiones de países limítrofes, como *Nuestra Señora de los Milagros de Caacupé* (Paraguay) y la *Santísima Virgen de la Puerta* (Perú).



Centro, calle Olavarría. De arriba a abajo, de izquierda a derecha > **072.** Bar Roma. Foto: abril de 2009. **073.** Foto: Ozlem Ogun, agosto de 2008. **074.** Foto: octubre de 2008. **075.** Foto: octubre de 2008. **076.** Iglesia San Juan Evangelista. Foto: Ozlem Ogun, agosto de 2008. **077.** Fachada del Colegio San Juan Evangelista. Mural "Humanización al trabajo. Cristo en La Boca. Dignificación de la vida", realizado por Domingo Ianantuoni, en 1969. Foto: agosto de 2009. **078.** Foto: junio de 2009. **079.** Foto: Ozlem Ogun, agosto de 2008.



Centro, calle Olavarría. 080. Verdulería. Foto: agosto de 2008.



Centro, calle Olavarría. 081. Verdulería. El auge de distintas formas de arte urbano se materializa en las transformaciones de fachadas y muros. Foto: diciembre de 2010.

La actual calle Olavarría tiene algunas características que la distinguen de otras calles comerciales de Buenos Aires. En los horarios comerciales, estas cuadras poseen un intenso tránsito peatonal en ambas direcciones, congregan a personas provenientes de todo el barrio, de todas las edades y condiciones sociales. Carteles instalados por el GCBA, a pedido de comerciantes del barrio, marcan visualmente esas cuadras como “*Centro Comercial a Cielo Abierto*”. Grandes marquesinas o letreros más pequeños identifican a locales destinados a distintos rubros que se presentan mezclados entre sí: un local de ropa, al cual le sigue una ferretería, luego una panadería, otros dos locales más de ropa, un ciber-locutorio,¹³⁹ una peluquería, una verdulería, una santería y así sucesivamente. Dentro de la variedad de formas en que los comerciantes exhiben sus mercaderías, predomina una tendencia hacia la presentación de objetos en cantidad, ocupando todo el espacio de la vidriera, muchas veces acompañados por carteles con precios en colores contrastantes y leyendas escritas a mano que invitan a la compra: “*créalo*”, “*ofertón*”. Estas decisiones estéticas se diferencian de aquellas que apelan a una sofisticación o exclusividad en la exhibición de los productos, siguiendo tendencias más globalizadas, provenientes de la publicidad y de espacios de consumo como los *shoppings*.

La calle adquiere, además, algunas reminiscencias pueblerinas. Los horarios respetan la hora del almuerzo y la siesta (entre las 13 y las 16 horas, donde la mayoría de los comercios están cerrados, las cortinas bajas, la calle silenciosa y vacía). Las charlas e intercambios verbales entre comerciantes y asiduos clientes dan cuenta de un conocimiento y familiaridad, que forman parte de la cotidianeidad en los comercios de las distintas zonas del barrio.

Vendedora: ¡hola Juan!...vení pasá, pasá un rato.

[levanta la tapa del mostrador para dejarlo pasar del otro lado]

Cliente: no, no puedo ahora, tengo que ir a la obra a terminar.

V: ¡pero! Bueno, venite un rato después.

(Diario de campo, conversación en un comercio de la calle Olavarría, diciembre de 2009)

Estas prácticas refuerzan lazos y contribuyen a construir la idea de un territorio más conocido, y de algún modo más propio, circunscripto en cada caso a los recorridos y a las temporalidades cotidianos. Por otra parte, conversando con los

¹³⁹ Un ciber-locutorio es un local donde se presta a los clientes el servicio de uso de computadoras con acceso a Internet, así como cabinas para hablar por teléfono. Hay varios de estos locales distribuidos en todo el barrio, dado que hay menor proporción de viviendas con computadoras respecto de otros barrios más acomodados de la ciudad.

vendedores y propietarios de los comercios, aparece una distinción nosotros/ellos, respecto de los comerciantes de Caminito y el área turística: “*ellos trabajan con los turistas, nosotros trabajamos con el barrio*”. Como veremos esta distinción *turismo-barrio* es activada en múltiples circunstancias, por actores que ocupan posiciones diferenciadas.

La calle Suárez, paralela a Olavarría, también tiene varios comercios entre Brown y la vía, aunque se presentan más mezclados con locales de organizaciones sociales, comedores, viviendas (entre las que hay varios conventillos con diverso grado de mantenimiento). En Brandsen, la calle siguiente, se encuentra la sede de los Bomberos Voluntarios, una de las instituciones más reconocidas del barrio, frente a la cual un muralista pintó, a pedido de un grupo de bomberos, una romántica escena en la cual uno de ellos rescata a una joven mujer entre las llamas de un conventillo.

Respecto de las viviendas, en toda el área central del barrio las tipologías varían y se presentan entremezcladas. En la misma cuadra, casas de principios de siglo XX de inspiración italiana conviven con conventillos, edificios de departamentos, locales comerciales con grandes carteles publicitarios, el local de un comedor. Se intercalan construcciones con reminiscencias art nouveau, art deco, casitas de ladrillo hueco al lado de casas tipo chalet de mampostería, terrenos baldíos cerrados con empalizadas y grandes carteleras de publicidad donde antes había un conventillo, edificios de departamentos, viviendas que hablan de un pasado más próspero ahora muy deterioradas o incluso algunas semidestruidas con señales de incendios. Algunas marcas en las fachadas visibilizan en el espacio público la problemática habitacional que involucra de distintos modos a propietarios y ocupantes: casas cerradas, con puertas y ventanas tapadas con ladrillo hueco o varas de madera cruzadas impidiendo la entrada, para que nadie intente ocuparlas. Por otra parte, la planificación urbana y los controles estatales sobre la construcción tienen menor presencia que en otros barrios en las áreas que no están incluidas en los circuitos turísticos oficiales. Es por eso que es posible allí realizar por cuenta propia modificaciones de fachadas, edificaciones con materiales livianos que en ocasiones no resisten los movimientos del terreno, construcciones que avanzan sobre las veredas, superposiciones de estilos, materiales y usos varios.



Centro. De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha > **082.** Foto: noviembre de 2009. **083.** Foto: noviembre de 2009. **084.** Foto: noviembre de 2009. **085.** Terreno baldío en el cual había un conventillo que se incendió. Foto: noviembre de 2009. **086.** Mural en homenaje a los Bomberos Voluntarios de La Boca frente a la sede de esa institución, realizado por Pelado Segatori Foto: noviembre de 2009. **087.** Foto: Ozlem Ogun, agosto de 2008. **088.** Foto: noviembre de 2009. **089.** Foto: noviembre de 2009.



Ribera turística. De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha > **090.** Vista desde la ribera hacia los edificios en la Avenida Pedro de Mendoza. Foto: junio de 2012. **091.** Monumento a Benito Quinquela Martín, realizado por el escultor Antonio Oriana, inaugurado en abril de 2010. Foto: Sergio Frías, noviembre de 2010. **092.** Feria instalada en la ribera. Foto: junio de 2012. **093.** Vista desde la ribera hacia el Riachuelo. Foto: octubre de 2009. **094.** Cruz y monolito a la Virgen Stella Maris, Patrona de los Navegantes, Vuelta de Rocha. Foto: octubre de 2009. **095.** Busto al Almirante Guillermo Brown. Plazoleta de los Suspiros, vuelta de Rocha. Foto: junio de 2009. **096.** Av. Pedro de Mendoza, a la altura de Vuelta de Rocha. Foto: junio de 2009. **097.** Frente al Museo Quinquela Martín. Foto: noviembre de 2010.

4.2.5. LA RIBERA, LA VUELTA DE ROCHA Y CAMINITO

Si por la Avenida Brown llegamos hasta la ribera sin escalas previas, como harán la mayor parte de los turistas, nos encontraremos con un paseo costero desde donde, por fin, es posible ver (y en ocasiones también oler) el Riachuelo. Muchos boquenses lamentan la actual ausencia de barcos en el paisaje, que hasta hace poco tiempo permitían evocar el pasado portuario. Unos pasos a la izquierda de la Avenida Brown, se levanta la imponente estructura de hierro del Antiguo Puente Transbordador; pocos metros más allá está el nuevo Puente Avellaneda. Cruzando la Avenida Pedro de Mendoza sobre el tramo hasta la Vuelta de Rocha, los edificios quinquelanos recientemente restaurados se suceden en esas pocas cuadras, alternándose con bares, restaurantes, galerías comerciales y de *souvenirs* turísticos. Durante el día, en el tramo entre la Avenida Brown y la Vuelta de Rocha, los turistas y sus prácticas (fotografiándose unos a otros, caminando en grupo junto a un guía, deteniéndose a contemplar los paisajes) se entremezclan con los habitantes del barrio y de la Isla Maciel que circulan por allí en sus recorridos cotidianos. La Avenida Pedro de Mendoza también es compartida en ese tramo por los buses turísticos, combis y taxis que transportan a los turistas hasta la Vuelta de Rocha, junto a grandes camiones, ómnibus, autos particulares que seguirán su recorrido hasta girar en distintas calles.

Para quienes continúen por la ribera hasta la Avenida Regimiento de Patricios, los paisajes y las formas de sociabilidad cambian luego de traspasar la Vuelta de Rocha. Las marcas del pasado portuario se despliegan en galpones y barracas (algunas con importantes frisos en bajorrelieve), donde hoy se radican varias empresas. Por allí transitan principalmente camiones, ómnibus y algunos autos particulares que circulan en sus actividades laborales.

Desde la Vuelta de Rocha, principalmente los turistas serán quienes se dirijan a *Caminito* y las cuadras que lo circundan. Como forma de nominación, *Caminito* refiere a la calle curva de una cuadra, pero es también usado por los habitantes del barrio como signo metonímico de una zona turística más amplia y de las prácticas que los operadores y guías turísticos, los comerciantes, los puesteros, los funcionarios estatales, la policía, realizan y/o promueven allí.

Detrás de Caminito se encuentra la vía, que constituye una demarcación física que los vecinos usan para distinguir zonas, “*del otro lado de la vía*” o “*de este lado*”

de la vía”, y ha sido construida socialmente como uno de los límites entre la zona turística y el resto del barrio. En este tramo, la vía se corresponde también con un cambio en la forma de nominación ya que, al cruzarla, nos acercamos hacia la zona conocida como *Barrio Chino*.

4.2.6. BARRIO CHINO

Viniendo desde la *entrada* o el *Centro* de La Boca, *Barrio Chino* queda “*al fondo*”, o “*allá atrás*”, o “*después de Caminito*”. Para quienes viven allí, *Barrio Chino* llega aproximadamente “*hasta la calle Rocha*” o “*hasta Magallanes*” o “*hasta la Plaza Matheu*”. El área concentra una población conformada mayoritariamente por habitantes pertenecientes a los sectores populares, así como por hogares contabilizados en los censos poblacionales como con “necesidades básicas insatisfechas”. Entre quienes habitan allí, están también quienes siguen una trayectoria común a parte de los desalojados de La Boca: del *Centro* al *Barrio Chino* o a los alrededores de la *Plaza Solís*, de allí a la *Isla Maciel*.

Entre los boquenses, no hay demasiadas certezas acerca del por qué de la forma de nominación de esta zona. Una versión indica que los empleados que construyeron la línea ferroviaria que pasa por allí eran provenientes de China. Por otro lado, varios habitantes apuntan a las comparaciones con el barrio neoyorkino de la película *China Town*, en la década de 1970, y su asociación con el peligro y la delincuencia. Otros refieren a comparaciones entre esta zona con los modos de nombrar áreas segregadas de inmigrantes en Estados Unidos, retomados como forma de nominación en favelas brasileñas: *Brooklyn*, *Bronx*. En todo caso, la denominación *Barrio Chino* tiene connotaciones estigmatizantes. Junto con el *Bajo*, el *Barrio Chino* es considerado una zona *brava* o *pesada* por habitantes de sectores medios que habitan en otras zonas de La Boca y que, con excepciones, no suelen circular por estas áreas cotidianamente.

La idea de que en *Barrio Chino* se concentra una población que vive de distintas formas del delito tiene efectos en las formas de autoidentificación de quienes viven allí, aunque no se corresponda con la realidad. Al igual que en otras zonas estigmatizadas del barrio, aclaraciones como “*acá también vive gente trabajadora*”, “*es mentira que acá todos roban*”, “*no todos somos vagos y chorros como se dice por ahí*” son recurrentes. Estas expresiones apuntan a desmarcarse de

una “estigmatización territorial” (Wacquant, 2007) que asocia un territorio a un tipo homogéneo de habitantes. A su vez, estos usos refuerzan un ideal moral, el de la “*gente de trabajo*”, aun cuando este no sea siempre alcanzado y resulte diversamente valorizado.

Esta área, otrora principalmente industrial, concentra barracas, galpones, aserraderos, fábricas (algunas recientemente renovadas), terminales de ómnibus. También hay allí gran cantidad de conventillos realizados en chapa y madera, así como otras casas construidas en materiales livianos. Varias de estas viviendas presentan marcadas inclinaciones en su eje vertical e incluso tienen un alto riesgo de venirse abajo, debido a la falta de mantenimiento, a sus débiles condiciones estructurales o a las características del terreno.

Ciertas cuadras de *Barrio Chino* presentan contrastes muy marcados, tanto en los paisajes barriales como en los sectores sociales que congrega. En una misma cuadra hay viviendas muy deterioradas, cuyos habitantes no acceden en su mayoría al mercado de trabajos formales, al lado de fábricas recientemente instaladas con personal de seguridad en la puerta y rejas bordeando el perímetro, que emplean personal altamente especializado proveniente de otros barrios. En las cuadras donde se han radicado nuevas industrias hay abundante policía custodiando la zona.

Pedro: Acá conviven mundos muy diferentes. Porque es una zona barata, se han mudado todas las imprentas, las editoriales, se han mudado acá. Todo eso se hace todo por acá atrás, ¿viste?

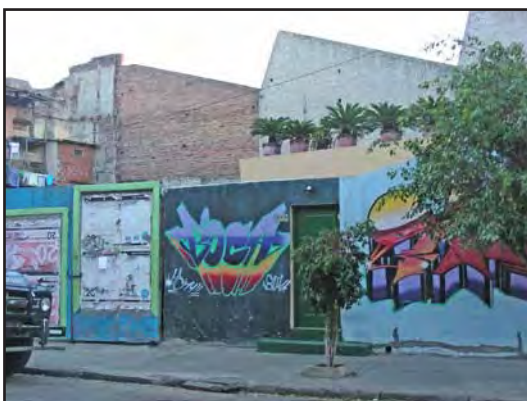
Ana: sí.

Pedro: y bueno, ahí el capital es muy grande, hay tecnología sofisticada conviviendo con, qué se yo, con gente viviendo en condiciones infrahumanas.

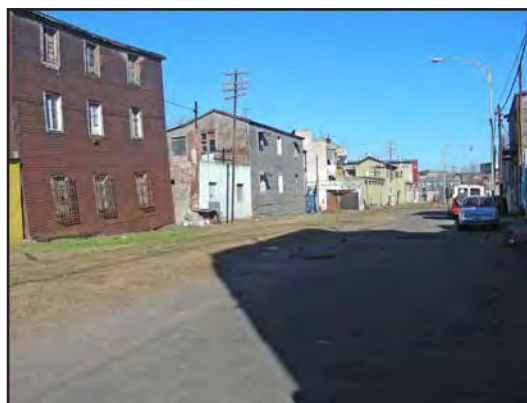
(Entrevista con Pedro, 60 años, vive desde hace 25 años en Barrio Chino, artista plástico, abril de 2009)

Debido al bajo valor inmobiliario respecto de otras zonas de la ciudad también se han radicado allí algunos artistas visuales (plásticos, fotógrafos, escultores) que instalan sus talleres-viviendas en galpones o conventillos reciclados, con dimensiones que no podrían tener en otros sitios.

Por sus calles irregulares y angostas circulan todo tipo de vehículos. Inmensos camiones con containers, ómnibus, autos nuevos de alta gama que contrastan con otros semidestruidos que están estacionados sobre las calles. Hay incluso algunos vehículos en desuso, con las ventanillas y parabrisas sellados con cintas de embalaje, que son utilizados como una suerte de depósito para guardar objetos.



Barrio Chino. De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha > **098.** En el lugar donde está la nueva edificación de ladrillos en construcción había un conventillo habitado por varias familias que se incendió en 2009, sin víctimas fatales. Foto: noviembre de 2010. **099.** Foto: junio de 2012. **100.** Parroquia San José Obrero. Foto: junio de 2012. **101.** Cancha de fútbol. Al fondo, intervención visual, realizada por Orilo Blandini junto a jóvenes de la zona. Foto: junio de 2012. **102.** Cancha de fútbol. Foto: junio de 2012.



Barrio Chino. De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha > **103.** Viviendas al costado de las vías. Foto: junio de 2012. **104.** Viviendas al costado de las vías. Foto: junio de 2012. **105.** Canchita de fútbol en Plaza Matheu. Foto: agosto de 2012. **106.** Foto: junio de 2012. **107.** Plaza Matheu en día de feria. Foto: noviembre de 2009.

La calle Garibaldi entre Magallanes y Pedro de Mendoza es la más transitada a pie, con mucha circulación de personas de todas las edades que residen en esa zona del barrio. Cerca de los horarios de entrada y salida de las escuelas, cantidad de mujeres y algunos hombres acompañan a los niños, que van con sus mochilas y carritos. Las plazas Brown y Matheu son utilizadas como espacio de distensión y encuentro, especialmente entre jóvenes. Además, la zona tiene un terreno transformado en canchita de fútbol por un grupo de vecinos.

No encontraremos en esta zona la sede de ninguna de las instituciones tradicionales del barrio, pero sí muchos comedores y merenderos sociales, la sede de los Bomberos Voluntarios de la Vuelta de Rocha, la parroquia católica San Pedro en una pequeña edificación con techo de chapa. La característica edilicia de estas sedes difiere en importancia de aquellas ubicadas en el *Centro* del barrio.

Entre las prácticas de imagen realizadas por habitantes de la zona sobre distintas superficies del espacio urbano, hay altares y murales que dan cuenta de variadas identificaciones religiosas. Los altares al *Gauchito Gil*,¹⁴⁰ contruidos por pequeños grupos de vecinos, siempre iluminados con velas por las noches; a *San La Muerte*; a la *Virgen de Caacupé*; están también presentes en otras zonas del barrio, aunque no en la ribera turística o en Caminito. Además, hay pequeños monumentos y murales *in memoriam*, realizados en homenaje a jóvenes fallecidos en incendios o asesinatos, cuestión sobre la cual nos detendremos en el Capítulo 6.

Realizamos hasta aquí un primer recorrido por el barrio y su segmentación en zonas, de acuerdo a las prácticas significantes que definen formas de denominación. Vimos que habitantes y usuarios del barrio perciben, imaginan y usan los espacios de modos diferenciados, construyendo itinerarios cotidianos que los llevan por algunas zonas y lugares, y no por otros. En esos itinerarios cotidianos, cada uno de ellos incorpora¹⁴¹ los paisajes urbanos que lo rodean de modos particulares, reconoce sólo ciertos lugares.

Vimos también que la Avenida Almirante Brown principalmente, pero también la Avenida Pérez Galdós y la Avenida Pedro de Mendoza (entre Brown y la

¹⁴⁰ El culto al Gauchito Gil, un difunto milagroso de origen correntino, se extendió a todo el territorio nacional en la década de 1990, principalmente entre los sectores populares (Carozzi, 2006).

¹⁴¹ Ingold (2000: 198) sostiene que el paisaje toma sus formas a través de un proceso de incorporación, no de inscripción.

Vuelta de Rocha) son accesos desde y hacia otros lugares para muchos habitantes y usuarios cotidianos del barrio. Además, la calle Olavarría (entre Brown y Garibaldi) congrega habitantes de todas las zonas en sus locales comerciales. Estas calles, por lo tanto, son espacios de mayor contacto e interacción entre diversidades y desigualdades sociales que otras áreas del barrio. A las principales formas de denominación de zonas del barrio, podemos superponer un segundo criterio de segmentación espacial y temporal: el de los mapas del turismo, que apuntan a determinar el recorrido y las fronteras espacio-temporales dentro de los cuales los turistas pueden circular en forma “segura”.

4.3. Los mapas y temporalidades del turismo (y de la inseguridad)

Los mapas turísticos son producidos y reproducidos por funcionarios del Estado (Ente Turismo Buenos Aires y Secretaría de Turismo de la Nación), empresarios y operadores turísticos, autoridades del departamento de Policía barrial, periodistas a través de los medios masivos de comunicación nacionales y barriales.

El mapa y calendario turístico es reforzado por los discursos que apuntan a delimitar otro mapa: el de la inseguridad.¹⁴² El tema de la inseguridad ocupa un lugar relevante en las demandas políticas, en las estrategias de planeamiento urbano y en los medios de comunicación, y se encuentra asociado a un mercado de seguridad cada vez más sofisticado (Kessler, 2009). Distintos agentes -medios masivos, partidos políticos, la Policía, ONG, las empresas vinculadas a la seguridad- han multiplicado los intentos que apuntan a “imponer el ‘mapa que antecede el territorio’ sobre aquellos puntos (siempre móviles) en los que anida el mal” (Reguillo, 2006: 66). Así, los mapas del turismo seguro se superponen con los mapas de la inseguridad, y ambos se refuerzan mutuamente entre sí.¹⁴³

¹⁴² La inseguridad se vincula a cambios en la experiencia urbana (Kessler, 2009: 194). Como destaca este autor, “el paisaje urbano mismo ha ido cambiando al dividirse entre zonas seguras e inseguras, lugares con resguardo y lugares desprotegidos, y se ha plagado de dispositivos, guardias privados y carteles de sitio vigilado que recuerdan a quien los observa que en el entorno acecha una amenaza” (*Idem*: 13).

¹⁴³ Por ejemplo, una nota periodística subraya el “peligro” para los turistas de salirse del mapa y del calendario turístico oficial: “A las 18, se bajan las persianas y —sin levantar mucho la voz— en casi todos los negocios advierten que equivocarse de calle vestido con bermudas y una filmadora es el pasaporte a un tour de aventuras que a ningún turista le gustaría correr. La Boca nunca pudo sacarse el

Los imaginarios urbanos sobre La Boca desde fuera del barrio, los mapas del turismo seguro y de la inseguridad, así como las recomendaciones para circular que fui recibiendo de mis primeros interlocutores, incidieron en mi propia experiencia al comenzar a frecuentar el barrio como investigadora. Una serie de prácticas me acompañaban cada vez que iba allí. Trataba de elegir ropa cómoda y que no llame la atención, jeans, zapatillas y remera o buzo de algún color oscuro. Llevaba muy poca plata, no solía usar cartera ni mochila o, si lo necesitaba, elegía un bolsito cruzado y chiquito. Cuando una hora más tarde, luego de atravesar el centro comercial y político de la ciudad, me bajaba del ómnibus en el que viajaba, no podía evitar cierto estado de alerta. El registro de mi vulnerabilidad aumentaban al circular por algunas cuadras, en situaciones donde me sentía más observada que observadora, o al caer la tarde. También, recibí advertencias o consejos no esperados por parte de los mismos habitantes en numerosas ocasiones, indicándome, por ejemplo, que no siga caminando en cierta dirección o que cruce la calle al llegar a la esquina.

Rossana Reguillo (2003 y 2006) propone un esquema analítico a partir de la idea de mapas diferenciales, que permite focalizar en los miedos sociales¹⁴⁴ y su incidencia en la configuración de fronteras espacio-temporales. Dada la relevancia que la cuestión de la seguridad-inseguridad adquiere en La Boca en las percepciones y usos de los espacios, considero que es útil retomarlo acá. El esquema, basado en las conceptualizaciones de Foucault, distingue entre tres tipos de espacio:

- Un “espacio tópico”, que refiere al territorio propio y reconocido, lugar “seguro” y al mismo tiempo amenazado.
- Un “espacio heterotópico”, que refiere al territorio de los “otros” y que representa una geografía atemorizante.
- Un “espacio utópico”, que alude a un territorio que apela a un orden que se asume no sólo como deseable, sino que funciona como dispositivo orientador en la comprensión del espacio tópico en sus relaciones con el espacio heterotópico.

cartel de "zona peligrosa" de Buenos Aires” (“Pese al boom turístico, La Boca no consigue revertir su deterioro”, Diario Clarín, 14 de enero de 2004).

¹⁴⁴ Los miedos “constituyen una experiencia individualmente experimentada, socialmente construida y culturalmente compartida” (Reguillo, 2006: 62). En esta definición, la autora enfatiza el “necesario anclaje sociohistórico y político” de los miedos sociales (*Ídem*: 49).

Por su parte, Proença Leite (2007) buscó reconstituir el modo en que se espacializan usos y se construyen fronteras en el turístico Barrio de Recife, en el nordeste de Brasil, por medio de una investigación etnográfica donde prestó especial atención a las temporalidades. El autor señala que en Recife, aun cuando durante el día es posible notar la desigualdad que separa el perímetro “revitalizado” de las demás áreas, es la noche, con la presencia de los turistas, el tiempo que fragmenta los espacios del barrio y demarca diferentes usos de sus lugares (*Ídem*: 246). En La Boca, en cambio, es durante el día donde es posible percibir con mayor nitidez las desigualdades que separan el área turística de las demás áreas. Es a la luz del sol donde se refuerzan las fronteras entre usos y sociabilidades diferenciadas y desiguales.

Partiendo, entonces, desde el esquema analítico propuesto por Reguillo y tomando en cuenta las temporalidades en relación con los usos y fronteras de los espacios, comencemos por revisar cuáles son los recorridos y los tiempos sugeridos en los mapas turísticos, así como sus variaciones en los últimos diez años.

4.3.1. PROGRESIVOS ENSANCHAMIENTOS DEL BARRIO TURÍSTICO

Siguiendo el criterio predominante en los actuales mapas urbanos, los mapas turísticos de La Boca indican un *recorrido* o *itinerario*, destacado en línea de color, con *puntos de interés* y un *tiempo* estimado para realizarlo.¹⁴⁵

El circuito turístico marcado en todos los mapas desde 2000, y el más frecuentado por los turistas, propone llegar hasta la ribera ingresando al barrio por la Avenida Almirante Brown, seguir por Avenida Pedro de Mendoza desde el Puente Transbordador hasta la Vuelta de Rocha (llegando hasta la Fundación Proa), continuar caminando una cuadra de la calle Magallanes, luego una cuadra por Garibaldi sin cruzar la vía (entre Magallanes y Lamadrid), desde allí girar por el pasaje Caminito, realizar el trayecto desde Caminito hasta el estadio de Boca Juniors por la calle Del Valle Iberlucea volviendo hasta Caminito, para luego emprender el retorno. Los principales *puntos de interés* destacados en todos los recorridos son

¹⁴⁵ De Certeau (2000: 131-134) establece una distinción entre los indicadores de “mapa”, vinculado al ver y los indicadores de “recorrido” o “itinerario”, vinculado al hacer, que incluyen una dimensión espacial y otra temporal. En los mapas turísticos de La Boca, como en muchos mapas turísticos de otras ciudades, reaparece el recorrido que deberá hacerse, a la manera de los mapas medievales que describe De Certeau. Sin embargo, como bien advierte el autor, la operación de fijar sobre el plano una línea totalizadora borra “el acto mismo de pasar” (*ídem*: 109).

Caminito y el estadio de Boca Juniors; seguidos por el Antiguo Puente Transbordador y el Museo Benito Quinquela Martín. El tiempo estimado por los productores de estos mapas para realizar este recorrido a pie promedia las 3 horas (incluyendo el ingreso a museos, galerías y comercios), aunque muchos turistas realizan un paseo más corto. Ya que, de acuerdo a la opinión de varias guías y operadores turísticos, “*una hora es suficiente para dar un vistazo a todos los puntos de interés*”.¹⁴⁶

La principal oferta turística de La Boca funciona durante todo el año de lunes a lunes, desde las 10 de la mañana hasta las 18 horas aproximadamente. Pasado este horario, la mayoría de los locales queda con las persianas bajas hasta el siguiente día. La asociación de La Boca con el peligro y la delincuencia -en los imaginarios urbanos desde fuera del barrio así como en las prácticas y discursos del turismo y de los medios de comunicación- no atraen masivamente turistas en horarios nocturnos o fuera del área marcada en los mapas y folletos. El turismo o el consumo de sectores medios y altos de la ciudad hoy tiene otros circuitos nocturnos preferenciales, como los teatros de la calle Corrientes, los restaurantes de Puerto Madero, Recoleta o Palermo. Sólo en una proporción mucho menor, hay quienes eligen algunos restaurantes o espectáculos que se ofrecen en La Boca. Además, salvo dos o tres *hostels* instalados en los últimos años, orientados a los denominados “turistas de mochila” o viajeros alternativos, el barrio no posee por el momento una oferta hotelera para el turismo.

Sin embargo, con el crecimiento de la actividad turística, en La Boca comienzan a aparecer nuevos mapas e iniciativas públicas y privadas que apuntan a extender las fronteras espaciales y temporales del turismo, así como a reforzar el circuito ya instalado.¹⁴⁷ Con la incorporación de nuevos recorridos, puntos de interés y eventos, se van conformando nuevos microfragmentos en el espacio público barrial. Con estas transformaciones, las fronteras entre lo *degradado* y lo *renovado* también se van modificando, pudiendo constituirse el límite visual entre una cuadra y la otra, pero también dentro de una misma cuadra.

¹⁴⁶ “Guía visual de Buenos Aires. Los barrios”, 2001, Clarín, Buenos Aires, pág. 99.

¹⁴⁷ Esta extensión viene sucediendo también en otros barrios turísticos de Buenos Aires, como en Abasto (Carman, 2006: 212); o en San Telmo y Palermo (Duran *et. al.*, 2005), donde las zonas con locales comerciales dedicados a la gastronomía o indumentaria, así como con nuevos hoteles, se han ido ampliando en los últimos años hacia calles y cuadras que eran residenciales.



Progresivos ensanchamientos del barrio turístico. De izquierda a derecha, de arriba hacia abajo > **Mapa 3.** Circuito turístico más instalado. **Mapa 4.** Circuito turístico propuesto en la “Guía Oficial de Turismo de la Ciudad de Buenos Aires 2009”. **Mapa 5.** Recorrido del Bus Turístico, inaugurado en 2009. **Mapa 6.** Circuito turístico recomendado por autoridades de la Comisaría 24 a operadores turísticos, 2010.

Si observamos, por ejemplo, la Guía Oficial de Turismo de la Ciudad de Buenos Aires de 2009, el circuito sugerido en La Boca, marcado en color naranja, incluye cuadras que no estaban señaladas en mapas anteriores. Además, aparece marcada una nueva línea que recorre la Avenida Pérez Galdós, indicando el nuevo corredor turístico hacia esa zona del barrio.

Asimismo, nuevos recorridos como el del Bus Turístico, inaugurado en Buenos Aires en abril de 2009, avanza por calles del barrio que antes no formaban parte del mapa del turismo. En estos nuevos recorridos los ómnibus construyen a su paso espacios liminares,¹⁴⁸ donde los códigos y prácticas del turismo se superponen a los códigos y prácticas barriales (y a su vez los disputan), provocando incertidumbre y desconfianzas mutuas, tanto entre los *vecinos* como entre los *turistas*. Entre los *vecinos*, que ven pasar por angostas calles y por las puertas de sus casas los ómnibus amarillos de dos pisos, muchos señalan que se sienten *invadidos*. Unos pocos propietarios de pequeños comercios, en cambio, ven allí una nueva posibilidad de generar ingresos y pintan las fachadas con mezclas de colores vibrantes o en variantes de la combinación azul-amarillo. Por su parte, los *turistas* que llegan en búsqueda del *barrio pintoresco*, de acuerdo a los códigos globalizados del turismo que prometen “un mundo fuera de este mundo” (Cunin, 2006), se encuentran a veces frente a una *realidad* no buscada ni esperada. A su vez, los empresarios y comerciantes vinculados al turismo suelen percibir a los habitantes del barrio como un *obstáculo* o *problema* para la comercialización del barrio. Una nota periodística, posicionada desde esta última perspectiva, tiene un título elocuente:

“El bus turístico es un éxito, pero les tiran huevos y basura a los pasajeros”. En la bajada del artículo se destaca: “El mayor problema está en La Boca. Pese a eso, este verano tuvo récord de turistas” (Diario Clarín, 13 de marzo de 2011).

Paralelamente, en el marco del crecimiento del turismo, algunas organizaciones sociales y ONG que operan en La Boca buscan impulsar iniciativas turísticas que generen puestos de trabajo y beneficios para la población residente, promoviendo recorridos y una oferta de actividades alternativa a las propuestas del

¹⁴⁸ Arantes (2000) y Zukin (1996) retoman el concepto de liminaridad de Víctor Turner, otorgando al término un nuevo significado de espacio transicional, cargado de ambigüedad. En estos espacios liminares de lugares públicos contemporáneos, Arantes (2000: 106 y 170) destaca el cruzamiento de umbrales, un sentido de discontinuidad que incluye la experiencia de cambios sucesivos en los componentes físicos y morales del paisaje urbano. Por su parte, Zukin (1996) señala que estos espacios liminares “tanto falsean como median entre naturaleza y artefacto, uso público y valor privado, mercado global y lugar específico”.

turismo hegemónico. Entre ellas, podemos mencionar la construcción de una red de turismo sostenible;¹⁴⁹ o un comedor social que recibe pasantes extranjeros en el marco de un proyecto de intercambio de turismo social y educativo.

Por otra parte, continuando con la producción de cartografías del turismo seguro y de la inseguridad, en los primeros meses de 2010, un diario barrial publicó un largo artículo con el título: “Inseguridad en La Boca. Realidad y mito”,¹⁵⁰ donde se afirma que “la creencia del barrio muy peligroso que se diferencia del resto, tiene más de mito que de realidad”. Conjuntamente, la nota presentaba: 1) un “circuitito turístico”, que las principales autoridades de la Comisaría 24 recomendaron a los operadores de turismo; 2) las “zonas de mayor peligrosidad del barrio”. En este nuevo mapa, una cuestión que podemos señalar es que nuevas cuadradas se suman al recorrido turístico sugerido en mapas anteriores; por un lado, avanzando más allá de las vías en dirección a la Plaza Matheu; por otro, incorporando cuadradas cercanas a la cancha de Boca. Respecto de la cuestión de la seguridad-inseguridad, el artículo apunta a desmitificar la idea de La Boca como zona peligrosa como un todo, a la vez que identifica con nitidez *zonas de mayor peligrosidad*.¹⁵¹ Desde estas percepciones, compartidas por una parte de los vecinos de sectores medios o de mayor tiempo de permanencia, esas zonas representan los espacios heterotópicos por excelencia. En este contexto, el beneficio secundario del estigma del barrio o la zona *insegura* o *peligrosa*, para los habitantes que no son propietarios, es que esa fama contribuye todavía a seguir manteniendo bajos los precios inmobiliarios con respecto a otras zonas de la ciudad. Así, todo lo que implique mejoras estructurales en el espacio público urbano genera ambigüedades para parte de sus habitantes: por un lado, hay una valoración positiva de lo que implique una mejora en las condiciones de vida; por otro, la angustia de no saber si podrán seguir viviendo allí.

¹⁴⁹ En el marco del "Proyecto de Turismo Sostenible en la Boca y Barracas" financiado por el Ministerio Asuntos Exteriores (MAE) y el Instituto de Cooperación Económica Internacional (ICEI). <http://redbocabarracas.org.ar>

¹⁵⁰ Fuentes: “Inseguridad en La Boca. Realidad y mito”, Diario Conexión 2000, abril de 2010 / “Corredor turístico sugerido para un city tour seguro”, en: <http://actualizacionesturismo.blogspot.com.ar>

¹⁵¹ Como afirma Kessler, “el sentimiento de inseguridad fractura el sentido de comunidad y vecindad al ir vedando el uso de espacios públicos considerados peligrosos. En barrios donde reina la inquietud, se genera mayor aislamiento entre las personas que comienzan a desconfiar unas de otras” (2007: 77).

4.3.2. LAS FRONTERAS ENTRE *TURISMO Y BARRIO*

Una vez llegados al territorio, una serie de prácticas y dispositivos que apuntan a confirmar los mapas del turismo seguro y de la inseguridad se despliegan para los turistas, y demarcan espacialmente las asimetrías entre los habitantes y otros usuarios del barrio.

El uso de la convención multicolor, en las fachadas de los edificios emblemáticos de la ribera y de los conventillos convertidos en locales comerciales de Caminito y Magallanes, constituye un límite visual (véase Lacarrieu, 2007). A solo una cuadra de Caminito, cruzando la calle Garibaldi y las vías del ferrocarril, el paisaje cambia. En muchas fachadas los colores pierden saturación, brillo e intensidad cromática como si se hubieran apagado las luces de un set de filmación, indicando que el show terminó. Sin embargo, es importante notar que la **frontera cromática** ha dejado de ser tan nítida como hace algunos años. Recurriendo al signo multicolor (en su versión saturada y con brillo) como metáfora de Caminito, nuevos locales se van instalado en los últimos tiempos en las primeras cuadras más allá de las vías, sobre las calles Olavarría, Lamadrid y Magallanes. Pero estos usos del color se entremezclan con prácticas de imagen que también recurren al multicolor en distintas zonas de La Boca, pero que dan cuenta de motivaciones y pertenencias distintas de aquellas vinculadas al turismo o a fijar una *historia* barrial. Por ejemplo, frente a la Plaza Matheu, un mural pintado sobre los ladrillos huecos que clausuran el ingreso a una vieja casa abandonada, con letras pintadas a mano en colores verde, amarillo, rosa intenso, visibilizan unos versos de una canción de Gilda:¹⁵² “*yo siento que la vida se nos va y que el día de hoy no volverá*”. Entiendo entonces que el uso diferenciado del color en los paisajes urbanos barriales, aunque tiene efectos, no segrega por sí mismo. Importa analizar cuáles son las prácticas urbanas que refuerzan y contribuyen a producir esa frontera por un lado, y cuáles son las prácticas que disputan, desafían, permiten atenuar o resignificar ese límite, por otro. En esa dirección, es posible sugerir que el uso del color se articula con una **frontera de lo popular**. Por cierto, la búsqueda de autenticidad en el área turística opera a partir de una idea de cultura popular, pero que queda fijada a los signos diacríticos de una

¹⁵² Gilda (1961-1996) fue una cantante y compositora argentina dentro de los géneros cumbia y música tropical. Tras su muerte joven, Gilda adquirió popularidad como difunta milagrosa y forma parte de las canonizaciones populares producidas en la Argentina en la década de 1990 (Carozzi, 2006).

historia barrial (o nacional) y tiende a excluir otros signos menos legitimados. Así, por ejemplo, a diferencia de los difuntos populares que han alcanzado una fama y difusión internacional que se encuentran en Caminito (Evita, el Che y Gardel), difuntos milagrosos como el Gauchito Gil y Gilda, que solo resuenan en una memoria popular local (Carozzi, 2002), tienen sus altares y espacios de devoción más allá del circuito turístico más instalado.

En este contexto, las vías y la calle Garibaldi, desde Magallanes hasta la cancha de Boca, se vuelven un espacio-tiempo liminar donde se disputan las fronteras del *turismo* y del *barrio*. Las paredes que dan a las vías de ambos lados, las vías mismas, son el soporte material de intensas prácticas de imagen, en distintas iniciativas que se superponen entre sí. Nos concentraremos en los procesos de producción e interpretación de estas prácticas de imagen, así como en sus efectos para distintos actores, en el Capítulo 7.

El cambio en el “ambiente sonoro” (Carvalho y Vedana, 2009)¹⁵³ es otro indicador que refuerza la frontera entre *turismo* y *barrio*. El sonido surge en altos volúmenes, proveniente de parlantes, micrófonos y equipos instalados en las puertas de los locales de la calle Magallanes, sobre los adoquines en Caminito o de algunos comercios de la calle Iberlucea. “*Caminito que el tiempo ha borrado, que juntos un día nos viste pasar...*”, el tango que dio nombre a la calle se repite una y otra vez a lo largo de la jornada, junto a otras canciones reconocidas del género como *El Choclo*, *Viejo Barrio*, *Sur*. En los escenarios montados sobre Magallanes, los sonidos se superponen. Allí, el tango se entremezcla con el folklore. Los bailarines, vestidos con trajes típicos, bailan al ritmo del dos por cuatro en gran parte de las presentaciones, pero también de una chacarera, una zamba o un gato. Cruzar la vía hacia la Plaza Matheu, girar por Garibaldi hacia la ribera o alejarse de Caminito hacia el otro lado implica también cruzar una **frontera sonora** e ingresar en calles donde otras sonoridades se superponen y donde incluso el silencio es posible.

A medida que fui avanzando en el trabajo de campo comencé a prestar mayor atención a los sonidos y a lo que las personas me decían respecto de ellos. La idea de La Boca como “*un barrio ruidoso*” aparecía con frecuencia en mis conversaciones

¹⁵³ Estos autores sugieren que en la cotidianeidad de las ciudades contemporáneas, “el sonido representa una importante fuente de informaciones sensibles de las formas y arreglos de la vida colectiva” (*Ídem*: 5).

con distintos vecinos. En las avenidas Brown, Pedro de Mendoza o Regimiento Patricios, con intenso tránsito vehicular que incluye ómnibus y grandes camiones, el fuerte ruido de motores, caños de escape, frenadas y bocinas es el que predomina. Sobre Pedro de Mendoza, el rebote de los camiones sobre el empedrado, a la altura de la Vuelta de Rocha, es tan fuerte que incluso hace vibrar vidrios y paredes de las viejas edificaciones. Pero saliendo de las avenidas, en las calles interiores del barrio, resulta posible percibir otros sonidos. Caminando por algunas zonas, particularmente en el Barrio Chino pero también en otras cuadras en todo el barrio, sonidos industriales de sierras, golpes de martillos, carga y descarga de camiones, se proyectan desde aserraderos, herrerías, areneras, carpinterías, talleres mecánicos, entremezclándose con otros sonidos domésticos.

Volviendo al área priorizada para el turismo en las planificaciones urbanas, a las formas de fronterización señaladas se suma un **tratamiento diferenciado de los servicios urbanos** de seguridad, limpieza e iluminación. La presencia policial, en la ribera así como en esquinas y puntos estratégicos, especialmente durante el día, contribuye a delimitar un área para “consumidores bajo vigilancia” (Monnet, 2001: 143). Cruzar estos límites implica para los turistas exponerse a una posibilidad que, una vez más, confirma el mapa del turismo seguro: el robo de cámaras de foto, filmadoras y celulares en manos de *banditas*¹⁵⁴ organizadas con ese fin, cuyos integrantes viven en su mayoría a pocas cuadras, en distintas direcciones.

Cabe señalar que las relaciones entre los habitantes del barrio con la policía son ambiguas y conflictivas. Vecinos y usuarios del barrio de distintos sectores socioculturales señalan complicidades y connivencia de intereses entre la policía y otros sectores (policía - traficantes de droga - ladrones; policía - empresarios - funcionarios estatales - punteros políticos). Desde estas perspectivas, esta connivencia sería la causa de la existencia de “*territorios liberados*”, para que bajen su valor inmobiliario y luego reconvertirlos en zonas para consumidores medios y altos; o de que delincuentes terminen trabajando para la policía. Formas de referirse a la policía como *rati*, *cobani*, *yuta*, provenientes de un código carcelario aunque con

¹⁵⁴ Las llamadas “bandas juveniles” o pandillas han sido estudiadas por varios autores en distintas ciudades. Las bandas están conformadas por grupos de jóvenes familiares o amigos, principalmente varones, que construyen sus propias demarcaciones territoriales.

usos más ampliados, son utilizadas en el barrio en diferentes contextos, con un sentido despectivo.¹⁵⁵

Es en los pasajes peatonales Caminito y Magallanes donde las fronteras simbólicas se marcan con mayor nitidez para los habitantes del barrio, dentro del horario turístico. Más allá de poder circular por allí, las asimetrías en cuanto a las posibilidades de “participación” son notables. Las oportunidades de obtener ganancias están reducidas a unos pocos. Sumarse a los puesteros de Caminito con un puesto de pinturas, esculturas o algún otro producto *artístico* es altamente improbable, ya que los puestos, cuya gestión depende oficialmente del GCBA, tienen una administración poco transparente desde hace años y no se renuevan con periodicidad. En palabras de Roberto, un habitante que intentó sin éxito conseguir un puesto en Caminito durante varios años:

“Acá no se renueva nada. Hay muertos que siguen pintando.”

(Entrevista con Roberto, pintor, 84 años, nació y vive en La Boca, enero de 2010)

Quienes no consiguen instalarse allí tienen más posibilidades en las ferias contiguas, tanto en la Plaza de los Bomberos Voluntarios como en la que se extiende en Iberlucea entre Caminito y Lamadrid. Otras presencias barriales, como la de algunos integrantes de la agrupación Candombe Vecinal de La Boca, son admitidas y hasta bienvenidas. A cambio de las ocasionales propinas de los turistas, ellos aportan a su paso un tono *cultural y tradicional* al espectáculo con el sonido de sus tambores.

Por otra parte, los jóvenes que viven a pocas cuadras de allí y se acercan buscando obtener algún ingreso pueden dedicarse a repartir volantes, aunque su comportamiento no siempre se adecua a los requerimientos de la actividad y pueden terminar expulsados en poco tiempo.

“Acá hay pibes que vienen a divertirse, a jorobar a la gente, y a veces la asustan un poco, les hablan fuerte.”

(Conversación con encargado de local en calle Magallanes, agosto de 2009)

Los encargados de los locales de la calle Magallanes se encargan de reunir y organizar “*los pibes para volantear*”. Los chicos -varones y mujeres, en su mayoría jóvenes y habitantes del barrio de sectores populares- ganan un pequeño ingreso entregando volantes a los turistas en Caminito y en Magallanes. Ellos recurren a unas

¹⁵⁵ No focalizaremos aquí en las relaciones entre vecinos y policía. Esta ambigüedad ha sido señalada en muchos trabajos. Cito como ejemplo: Puex, 2003; Míguez, 2008; Segura, 2010. Sobre las relaciones entre vecinos y policía en una villa del conurbano bonaerense, véase Puex, 2003: 66-70.

pocas frases hechas en inglés, para ofrecer atracciones que combinan comidas y espectáculos *típicos*, a la vez que se ocupan también de mantener a los turistas dentro de un área reducida y de que ellos “no pasen al barrio”.

Ana: *¿y los turistas que vienen por dónde pasean?*

Helena: *por acá, por Caminito y por Magallanes.*

A: *¿no pasan para el otro lado de la vía?*

H: *no, en general no pasan. Por lo menos yo no los hago pasar.*

A: *¿por qué?*

H: *y...**porque del otro lado es barrio**. Y como en todo barrio, ¿viste? En todos los barrios pasan cosas. Y por ahí, **si los ven turistas** o si llevan cámaras les van a querer robar.*

(Conversación con Helena, 25 años, nació y vive en La Boca, agosto de 2009)

Sumándose a ellos, tanto los guías turísticos, como el personal de los museos y de los comercios, advierten a los turistas sobre el *peligro* de salirse del recorrido señalado en los mapas y folletos.

Todas estas representaciones, dispositivos y prácticas que apuntan a reforzar las fronteras entre el *turismo* y el *barrio* tienen un carácter performativo, inciden en la transformación de los espacios en una determinada dirección. A través de ellos se busca objetivar ciertos territorios y usos, construir un espacio tópico o “zona de riesgo cero” para los turistas y para un sector de ciudadanos. Paralelamente, en esta operación, los territorios y usos que quedan por fuera del espacio tópico, se constituyen en el espacio heterotópico o “zona de alto riesgo” para estos mismos actores.

La demarcación de esos circuitos va determinando prioridades en las inversiones estatales y privadas que privilegian un cierto tipo de actores: empresarios y consumidores, así como desinversiones en otras zonas, reforzando fronteras entre distintos tipos de ciudadanía. En palabras de una vecina:

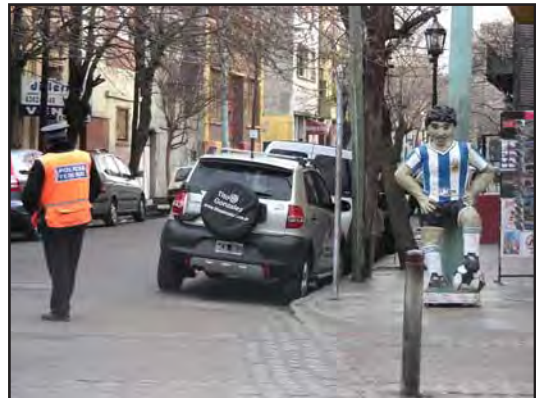
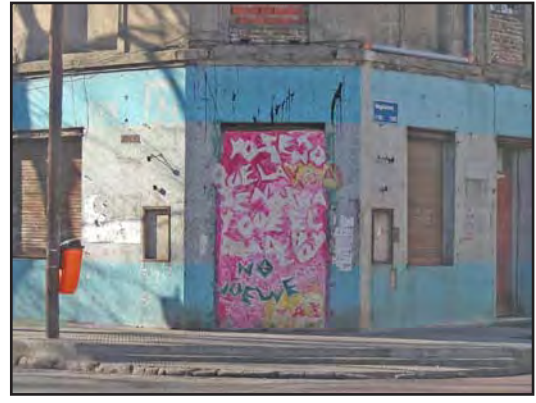
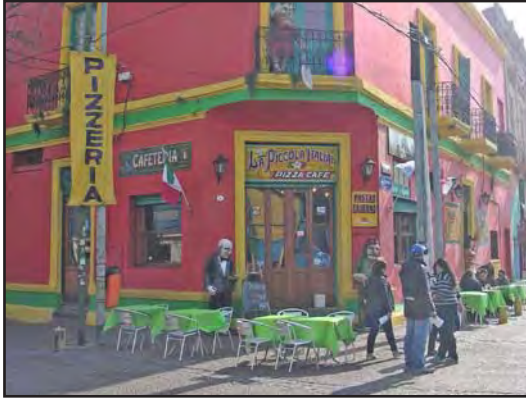
Mercedes: *Se mantiene lo que va a ser turista, lo que va a ver el turista. [...]A donde va a llegar el camioncito con los turistas, eso mantienen.*

Ana: *claro, hacés media cuadra para el otro lado...*

M: *¡claro! Si vos salís del circuito de Caminito y te hacés, no sé, quizás no tanto viniendo para acá [para Catalinas], pero si te hacés, no sé, para aquel lado, para el Barrio Chino, para ese lado, ves la realidad...Si te metés dos cuadras para acá [de Brown hacia Plaza Solís], ves la realidad.*

(Entrevista con Mercedes, 40 años, febrero de 2010)

De este modo, se va construyendo en las áreas turísticas una noción de ciudadanía donde los usos de la calle se restringen, reorientándose hacia actividades de consumo y entretenimiento.



Fronteras entre *turismo* y *barrio*. De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha > **108.** Uso del color en fachada en el área turística. Foto: agosto de 2012. **109.** Usos del color fuera del área turística. Mural con parte de la letra de una canción de Gilda. Foto: junio de 2012. **110.** Sonoridades dentro del género tango y, en menor proporción del folk ore, priman en el área turística. "I Festival de Tango de La Boca", escenario montado en la Vuelta de Rocha. Foto: noviembre de 2010. **111.** Espectáculo en calle Magallanes. Foto: junio de 2009. **112.** Fuerte presencia policial en los límites del área turística. Foto: agosto de 2012. **113.** Foto: junio de 2009. **114.** El recorrido del bus turístico avanza por calles que los habitantes consideran *barrio*. Foto: noviembre de 2009. **115.** Bus turístico en Av. Brown. Foto: noviembre de 2009.

Pero, aun con todos los procesos de fronterización descritos, acuerdo con Proença Leite (2007: 251) en que las transformaciones en los paisajes de un sector del barrio, orientadas al turismo y a un consumo visual, no necesariamente impiden la existencia de sociabilidades públicas diversas. Así, vimos que la ribera turística es utilizada intensamente durante el día también por los habitantes del barrio, aunque principalmente en su tránsito hacia otros lugares y no como un lugar para estar.

Por otra parte, más allá de las demarcaciones espacio-temporales entre *turismo* y *barrio*, el resto del territorio de La Boca permite una variación mayor de los mapas subjetivos vinculados al aumento de la inseguridad y de los miedos urbanos, de acuerdo al posicionamiento social de los actores y a las configuraciones culturales de las que hacen parte. Veamos a continuación cómo es usado *Caminito* por las noches, así como mapas y temporalidades que construyen territorialidades y límites diferentes, habilitando prácticas específicas y modificando los paisajes barriales.

4.4. Otros mapas y temporalidades

4.4.1. LAS NOCHES

Estábamos parados en la esquina de Brown y Villafañe, en una fría noche de invierno. Julio, un habitante de 75 años y “*tres generaciones en el barrio*” me acompañaba a esperar el ómnibus, luego de la inauguración de una muestra de pintura en *La Verdi*. Mientras aguardábamos, Julio me mostró las diferencias, tanto en la iluminación como en el tránsito de autos y de peatones, hacia un lado y hacia el otro de la Avenida Brown: “*Si ves todo para allá, a esta hora, está todo oscuro, no hay un alma en la calle, parece una villa*”.

A simple vista, el contraste era notable. Mirando hacia la ribera, las luces se volvían cada vez más tenues, todo parecía calmo y dormido. Girando la mirada hacia el lado del Parque Lezama y el centro de la ciudad, las calles, aunque más silenciosas que durante el día, estaban aún muy iluminadas y transitadas. La imagen utilizada en la comparación contrastaba, implícitamente, *villa* y *ciudad*, enfatizando sus dimensiones estructurales: la *villa* oscura, la *ciudad* iluminada. La *villa* como una forma de hábitat no deseada pero cercana aparece de modo recurrente entre algunos antiguos habitantes, como un fantasma de lo que no quieren ser, o de aquello de lo

que quieren diferenciarse.¹⁵⁶ Junto a la constatación de la oscuridad del barrio, Julio tuvo una evocación también recurrente entre los habitantes de más edad, la de la época en que La Boca congregaba cantidad de turistas y comensales de distintos barrios de la ciudad durante las noches.

Pero, actualmente, la noche es un tiempo en que las fronteras entre el *turismo* y el *barrio* se atenúan, y donde otras experiencias de algunos lugares, y por lo tanto otros sentidos de lugar son posibles. Aunque hay mucho menos movimiento que durante el día, hay algunos almacenes y kioscos abiertos, cuyos clientes son habitantes del barrio, además de personas circulando por las calles hasta tarde. En las noches de verano, la permanencia de personas realizando distintas prácticas en la calle es mucho mayor aún que en invierno.

Caminito, entonces, es usado por las noches por quienes “*son del barrio*”. Nuevas prácticas se instalan en esta cuadra que permanece iluminada, donde casi nadie reside allí en la actualidad. Los usos del pasaje por las noches subvierten los fines previstos por los planificadores urbanos. Quienes habitan en las cercanías del pasaje simplemente cruzan por allí para ir de un lugar a otro, en un itinerario que difiere del realizado durante el día, cuando muchos prefieren hacer un recorrido más largo para evitar circular entre los turistas. Grupos de jóvenes utilizan el pasaje como lugar de encuentro y se instalan allí hasta altas horas. También es por las noches cuando algunos jóvenes realizan los desafíos al mapa del turismo seguro: firmas y graffitis con aerosol que resignifican monumentos y esculturas.

En relación a esto último, es importante señalar que para comprender los sentidos de un mural, graffiti u otras formas de marcar visualmente el espacio es preciso tomar en cuenta la relación entre las imágenes y el lugar donde son realizadas, ya que estas intervenciones apuntan a construir o disputar un sentido de lugar. Por ejemplo, una firma realizada en una calle cualquiera del barrio, puede indicar la marca del recorrido cotidiano de quien la realiza, una forma de demarcar un territorio que se percibe como propio. Pero una firma o graffiti en *Caminito*, en cambio, debe ser comprendido desde una intencionalidad política adicional. En este caso, esa práctica de imagen pone en evidencia que es posible también marcar el

¹⁵⁶ Otros trabajos han mostrado también esta distinción entre *barrio* y *villa* como universos morales contrastantes por parte de los actores estudiados (ver Frederic, 2004; Girola, 2008: 328).

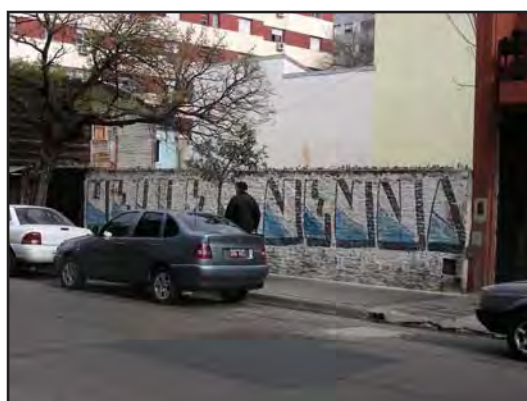
territorio de los otros, aquel cuyos sentidos de lugar buscan fijar planificadores urbanos y otros agentes estatales y privados. Para estos agentes así como para una parte de los boquenses, estas marcas y graffitis son interpretadas como *desorden*, *degradación*, una marca visible de la presencia de un “otro”, que no asimila el orden simbólico y visual público legitimado.¹⁵⁷ Además, aun cuando los habitantes más establecidos tengan una mirada negativa u escéptica sobre las características actuales del turismo en el barrio, *Caminito* tiene un sentido de lugar predominante con una historicidad como materialización de una memoria barrial, que algunos de ellos pueden unir además a una memoria personal, vinculada a los afectos.

Por cierto, los graffitis tienen una tradición antiinstitucional y contravencional, han sido interpretados como contra-control del territorio y combatidos desde el Estado en Nueva York y otras grandes ciudades (véase Améndola, 2000: 314). Es por eso que acuerdo en que los graffitis urbanos “deben ser leídos como formas de actuación política no institucionalizada” (Reguillo, 2000). Un ejemplo, ocurrido en la ciudad de Rio de Janeiro, puede resultar elocuente para ilustrar esta relación. En la mañana del 15 de abril de 2010, el famoso Monumento al Cristo Redentor amaneció cubierto con *pichações*,¹⁵⁸ en el contexto de un gobierno local de tendencia neoliberal, y luego de un temporal que provocó varias muertes entre habitantes de las favelas como consecuencia de derrumbes en los morros. La relevancia política de este desafío a un cierto orden urbano pudo verse en algunos efectos: la noticia se expandió rápidamente en notas en los principales medios en Latinoamérica que calificaron estos actos de “vandalismo”; paralelamente y con igual velocidad, el monumento fue limpiado por personal del Estado local y vuelto a su impoluto estado anterior, lo cual también fue anunciado en los medios.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Véase, por ejemplo, una nota periodística que refiere a los trabajos de reparación de esculturas en Caminito, por parte del taller de Monumentos y Obras de Arte de la Dirección de Espacios Verdes del GCBA. “En 40 días, reponen las históricas esculturas dañadas en Caminito”, 18 de febrero de 2007, Diario Clarín.

¹⁵⁸ La *pixação* o *pichação* es una forma de graffiti que surge como tal en la ciudad de San Pablo, Brasil, alrededor de la década de 1980. La *pixação* se distingue por dos características especiales: posee una tipografía particular de rasgos angulosos y es realizada generalmente en zonas altas y/o inaccesibles; lo que lo diferencia del graffiti convencional.

¹⁵⁹ Véase, por ejemplo: “Vándalos cubren de graffitis estatua de Cristo en Rio de Janeiro”, CNN México, 16 de abril de 2010. / “Vandalismo”. “Pichações no Cristo Redentor já foram retiradas”, O Globo, 16 de abril de 2010.



Otros mapas y temporalidades. De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha > **116.** Inscripciones en aerosol en Caminito por las noches. Foto: agosto de 2009. **117.** Foto: agosto de 2009. **118.** Recorridos de ómnibus por La Boca con hinchas de equipo contrario. Foto: noviembre de 2009. **119.** Foto: noviembre de 2010. **120.** Tiempo electoral en Uruguay, afiches llamando a votar a los uruguayos residentes en el barrio. Foto: octubre de 2009. **121.** Tiempos electorales. Foto: noviembre de 2009. **122.** Foto: junio de 2009. **123.** Foto: junio de 2009.

4.4.2. TIEMPOS EXTRAORDINARIOS: DÍAS DE PARTIDO, ELECCIONES Y EVENTOS ESPECIALES

Hay **tiempos extraordinarios**¹⁶⁰ que transforman los paisajes del barrio y construyen territorialidades que tienen sus propias lógicas.

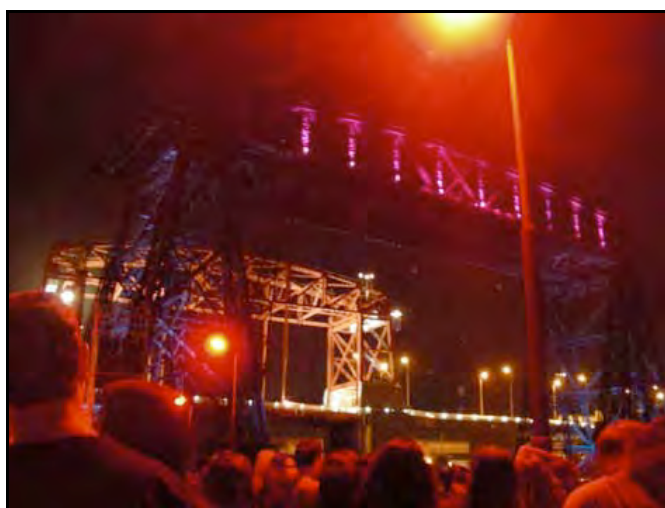
Una temporalidad específica ocurre en los **días de partido de fútbol** en la Bombonera, desde varias horas antes del encuentro y hasta unas horas después. En esas ocasiones, como también cuando hay eventos como recitales de música en vivo, el flujo de vehículos que llegan por la Avenida Almirante Brown en dirección a la cancha es enorme. La cantidad de agentes policiales se multiplica en todas las avenidas y en las cuadras que rodean la cancha. Se colocan vallas en las calles de acceso, que parecen militarizadas. El azul y amarillo cubre los paisajes barriales en banderas, camisetas, carteles, papelitos, autos embanderados. Esas prácticas, con sus fórmulas y procedimientos repetidos en tiempo y lugar establecidos, constituyen “la dramatización, la inscripción performática del espacio por un grupo humano” (Segato, 2007: 75). Es una buena ocasión para los vendedores ambulantes, que se acercan a la zona de la cancha para ofrecer de todo, desde choripán hasta vinchas. También para los comerciantes de almacenes, kioscos, restaurantes instalados en la zona. En estos casos, lo que puede resultar provocador y hasta peligroso, es ser hincha del equipo contrario y querer exhibirlo en el cuerpo en una camiseta, circulando por las calles cercanas a la cancha. Además, un recorrido que ya forma parte de los rituales del fútbol es el que hacen los hinchas de equipos contrarios, cuando le ganan a Boca. En esas ocasiones, la pasada de los ómnibus que trasladan a los hinchas contrarios por el barrio, para exhibir el triunfo en el territorio de los rivales, es esperado por algunos locales y también por gran cantidad de personal policial que se forma a lo largo de todo el recorrido.

Por otra parte, en los **tiempos electorales**, las pintadas políticas, que están presentes durante todo el año, se superponen con gran velocidad en cuanto muro hay disponible y aprovechando las alturas de las veredas. Los encargados de realizarlas

¹⁶⁰ La idea de “tiempo extraordinario” no supone una distinción completa de un “tiempo ordinario”. Retomo aquí el criterio que propone Tambiah respecto de la distinción entre ritual y no ritual: “Los antropólogos no deben separar ritual y no ritual de ningún modo *absoluto* en las sociedades que estudian. Pero las distinciones de contraste *relativas* (en lugar de distinciones absolutas) ayudan a discernir entre ciertos tipos de actividad social” (Tambiah, 1985: 125).

tratan de ocupar la mayor cantidad de superficies posibles, ya sea con una única leyenda que puede abarcar toda una cuadra en el zócalo formado por la vereda, o en la multiplicación de una misma inscripción. Lo mismo ocurre con los afiches, una serie de afiches puede empapelar literalmente toda una pared. Es muy frecuente, por ejemplo, que el zócalo de una vereda sea pintado con los colores, el slogan y el nombre del candidato de un partido político; y que al día siguiente aparezca pintado con los colores y leyendas del partido opositor. Las pintadas y afiches se suceden y superponen sobre los mismos espacios, transformando los paisajes día a día.

Hay, además, **demarcaciones espacio-temporales que solo tienen la duración de un evento**, y conforman “territorialidades efímeras” (Arantes, 2000: 122). Por ejemplo, para el festejo del “*Día del Niño*”, los encargados de algunos comedores sociales utilizan el espacio de la calle contigua para realizar juegos y servir la merienda, e instalan escenografías visuales decorativas como globos y carteles, mientras dura la celebración. O en eventos que tienen una difusión más amplia y que abarcan más espacios, como la “*Noche de los Museos*”,¹⁶¹ que tuvo una convocatoria importante en los últimos años. En la edición de 2011, gran cantidad de público de toda la ciudad se concentró en ambas riberas, de La Boca y de la Isla Maciel, utilizando el cruce peatonal del Puente Avellaneda y entremezclándose por unas horas con habitantes de las dos orillas de todos los sectores sociales.



124. “Noche de los Museos” 2011. Foto: 12 de noviembre de 2011.

¹⁶¹ La “*Noche de los Museos*” es una actividad organizada desde 2004 por el GCBA. Un sábado al año, museos, centros culturales y espacios de arte de la ciudad públicos y privados abren sus puertas en horario nocturno, con entrada libre y gratuita. Durante el evento se realizan también espectáculos al aire libre, como parte de la programación.



Otros mapas y temporalidades. De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha > **125.** Festejo del Día del Niño en la calle, organizado por un comedor social. Foto: Ozlem Ogun, agosto de 2008. **126.** Procesión religiosa por la Av. Alte. Brown, en el traslado de las Reliquias de San Juan Bosco a La Boca. Foto: agosto de 2009. **127-128.** "7mo. Encuentro de Teatro Comunitario". Plaza Islas Malvinas. Foto: octubre de 2008. **129.** Desfile por las calles con participación de instituciones y organizaciones sociales de La Boca, en la inauguración del "3er. Festival Internacional de Títeres". Foto: octubre de 2009.

4.5. Recapitulando

En este capítulo busqué reconstruir las principales demarcaciones espacio-temporales que segmentan el espacio barrial en zonas y límites entre ellas, apuntando a complejizar las distinciones entre zonas así como las fronteras espaciales y sociales. Pretendí mostrar que las prácticas y representaciones que dan cuenta de la existencia de varias zonas y límites (formas de denominación, mapas, temporalidades), así como de una tendencia a reforzar las fronteras entre el *turismo* y el *barrio*, coexisten con territorialidades, formas de sociabilidad y usos diferenciados de los espacios barriales.

En un primer recorrido por el barrio y sus zonas, de acuerdo a las prácticas significantes que definen formas de denominación, vimos que los habitantes perciben y usan los espacios de modos diferenciados de acuerdo al posicionamiento social y a la zona del barrio en que se habite. En sus recorridos cotidianos, cada uno de ellos incorpora los paisajes urbanos de modo particular, que vuelve sólo ciertos espacios reconocibles como lugares, donde se pone en juego una idea de lo propio y seguro.

Así, las principales avenidas y la calle Olavarría son espacios de mayor contacto e interacción entre diversidades y desigualdades sociales, aunque prioritariamente en su tránsito hacia otros lugares y no tanto como un lugar para estar. Vimos también algunas demarcaciones socioespaciales, como las que realizan comerciantes de la calle Olavarría, que reproducen y refuerzan las fronteras entre el *turismo* y el *barrio*.

Exploré luego los mapas y temporalidades del turismo y de la inseguridad, así como los dispositivos y prácticas que apuntan a confirmarlos en el territorio y a reforzar las fronteras entre el *turismo* y el *barrio*. Vimos que el crecimiento de la actividad turística incidió en un progresivo ensanchamiento de las fronteras espaciales y temporales del turismo, así como en prácticas que apuntan a reforzar el circuito ya instalado. Con la incorporación de nuevos recorridos y puntos de interés turístico, los códigos y prácticas del turismo se superponen a los códigos y prácticas barriales, provocando incertidumbre y desconfianzas mutuas, tanto entre los *vecinos* como entre los *turistas*. Respecto de los principales dispositivos y prácticas que apuntan a confirmar los mapas del turismo y de la inseguridad, analicé: una frontera cromática, señalando una expansión hacia nuevas cuadras y lugares en una tendencia hacia una mayor saturación y brillo de los colores, así como un progresivo

desdibujamiento y pérdida de nitidez en tanto límite; una frontera de lo popular, que queda fijada a los signos diacríticos de una *historia* barrial (o nacional) y tiende a excluir otros signos menos legitimados; una frontera sonora, que continuaremos analizando en el próximo capítulo; un tratamiento diferenciado de los servicios urbanos de seguridad, limpieza e iluminación.

Apuntando a dar cuenta de formas de sociabilidad y usos de los espacios que permitan matizar las fronteras entre el *turismo* y el *barrio*, exploré otros mapas y temporalidades que transforman los paisajes del barrio y construyen territorialidades que tienen sus propias lógicas: las noches, los días en que hay partido de fútbol en el estadio de Boca, los tiempos electorales de la política, así como demarcaciones espacio-temporales que solo tienen la duración de un evento y conforman territorialidades efímeras.

En el próximo capítulo, mi interés es analizar las relaciones entre cuerpos, paisajes urbanos cotidianos y formas de identificación-alterización, tomando en cuenta, en primer lugar, las demarcaciones socioespaciales que definen zonas y fronteras que exploramos hasta aquí; luego, los espacios de proximidad a la vivienda.



UNSAM
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



Doctorado en Antropología Social

**Prácticas de imagen, prácticas espacio-temporales
e identificaciones sociales.
Una etnografía en el barrio de La Boca.**

Ana Clara Fabaron

Tesis de Doctorado presentada a la Carrera de Antropología Social, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Doctor en Antropología Social.

Volúmen 2/2

Director: Dr. Alejandro Grimson

Co-directora: Dra. María Carman

**Buenos Aires
2013**

Índice

VOLÚMEN 1

Introducción	13
1. Sobre la estrategia metodológica	17
2. Imaginar y habitar la ciudad	24
3. Las imágenes como prácticas	26
4. Sobre arte y artista	31
5. Sobre la cuestión del gusto, la estética y lo popular	32
6. Sobre cultura, identificaciones sociales y desigualdad	33
7. El itinerario a recorrer	35
Capítulo 1. La Boca: sus relaciones con otros barrios y con la ciudad	39
1.1. La Boca: ubicación y límites jurisdiccionales	40
1.2. Al sur de Buenos Aires	41
1.3. Al norte de la Isla Maciel	46
1.4. Al lado de Puerto Madero	50
Capítulo 2. Imágenes y palabras en la producción de una <i>historia</i>	54
2.1. Sobre orígenes y migraciones	55
2.2. La construcción de una comunidad diferenciada	63
2.2.1. EL AISLAMIENTO TERRITORIAL INICIAL	63
2.2.2. UN IDEAL DE TRABAJO Y PROGRESO	64
2.2.3. UNA FUERTE TRAMA ASOCIATIVA	65
2.2.4. UN ÉNFASIS EN LAS PRÁCTICAS EN COMÚN	66
2.3. Una tradición de simbolizaciones del barrio	68
2.3.1. EL RIACHUELO	70
2.3.2. EL ANTIGUO PUENTE TRANSBORDADOR (Y EL NUEVO PUENTE NICOLÁS AVELLANEDA)	72
2.3.3. EL CONVENTILLO	76
2.3.4. LOS ARTISTAS, LOS PINTORES Y EL PAISAJE DE LA BOCA	80
2.3.5. LA REPÚBLICA DE LA BOCA	86
2.3.6. CAMINITO Y LA PRODUCCIÓN DE UN PAISAJE MULTICOLOR	88
2.3.7. FÚTBOL Y AZUL Y ORO	93
2.3.8. LAS MURGAS Y EL CARNAVAL	101
2.3.9. TANGO	102
2.4. Recapitulando	102
Capítulo 3. Entre la <i>degradación</i>, la <i>recuperación</i> y la <i>renovación</i> urbana ..	105
3.1. Los datos censales recientes	106
3.2. Los que “ <i>son del barrio</i> ” y los que “ <i>no son del barrio</i> ”	109
3.3. Las políticas de reconversión urbana de La Boca	115
3.3.1. CONCEPTUALIZACIONES LOCALES	115

3.3.2. LA BOCA COMO “ÁREA PROBLEMA” EN LA AGENDA POLÍTICA	120
3.3.3. PRINCIPALES PROGRAMAS, PROYECTOS, DOCUMENTOS Y OBRAS	122
3.4. La escenificación del barrio turístico: entre la búsqueda	
de autenticidad y la introducción de nuevas estéticas	124
3.4.1. ANTES Y DESPUÉS DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA DEFENSA COSTERA	126
3.4.2. LA TRAMA MULTICOLOR: LA PALETA QUINQUELIANA COMO ATRIBUTO	
PATRIMONIALIZABLE	127
3.4.3. LA CONSOLIDACIÓN DE LA TRAMA AZUL Y ORO EN EL CONSUMO CULTURAL	
DE LA BOCA	132
3.4.4. UNA CONJUNCIÓN DE SIGNOS LOCALES Y GLOBALES	136
3.4.5. MURALES, GRAFFITIS Y OTRAS MARCAS VISUALES	139
3.4.6. LA MUSEIFICACIÓN DEL BARRIO	141
3.4.7. EL DISTRITO DE LAS ARTES: ¿UN NUEVO PROYECTO PARA SECTORES	
MEDIOS Y ALTOS?	144
3.4.8. SÍNTESIS DE LAS PRINCIPALES TENDENCIAS	146
3.5. Paisajes urbanos cotidianos y paisajes culturales	147
3.6. Prácticas urbanas y segregación socio-espacial	150
Capítulo 4. Turismo y barrio: zonas, fronteras, sociabilidades	155
4.1. Espacio, lugar, territorialidades	156
4.2. Zonas y fronteras: un recorrido por el barrio	157
4.2.1. CATALINAS SUR	163
4.2.2. CASA AMARILLA	165
4.2.3. EL BAJO	169
4.2.4. EL CENTRO	171
4.2.5. LA RIBERA, LA VUELTA DE ROCHA Y CAMINITO	179
4.2.6. BARRIO CHINO	180
4.3. Los mapas y temporalidades del turismo (y de la inseguridad)	185
4.3.1. PROGRESIVOS ENSANCHAMIENTOS DEL BARRIO TURÍSTICO	187
4.3.2. LAS FRONTERAS ENTRE <i>TURISMO</i> Y <i>BARRIO</i>	192
4.4. Otros mapas y temporalidades	198
4.4.1. LAS NOCHES	198
4.4.2. TIEMPOS EXTRAORDINARIOS: DÍAS DE PARTIDO, ELECCIONES Y EVENTOS ESPECIALES	
202	
4.5. Recapitulando	205

VOLÚMEN 2

Capítulo 5. Cuerpos, paisajes urbanos cotidianos y alteridades	207
5.1. Usos de la calle y formas de identificación-alterización	208
5.1.1. LOS JÓVENES BAJO SOSPECHA	210
5.1.2. JÓVENES: IDENTIFICACIONES Y ALTERIZACIONES TERRITORIALIZADAS	212
5.1.3. CUANDO LOS “OTROS” SON LOS <i>TURISTAS</i>	223
5.1.4. “¡Y TODOS EN LA CALLE!”	226

5.2. Casas, veredas, calles	229
5.2.1. UNA TARDE EN LO DE MÓNICA	231
5.3. Sobre el espacio público urbano	243
5.4. Recapitulando	246
Capítulo 6. Prácticas de imagen diferenciadas en torno al barrio como identificación	248
6.1. <i>La entrada a La Boca</i>	249
6.1.1. EL MONUMENTO AL GENERAL SAN MARTÍN	251
6.1.2. LA PLAZOLETA DE LA FANTASÍA Y EL TRABAJO BOQUENSE	253
6.1.3. EL MURAL ESCENOGRÁFICO	256
6.1.4. PUBLICIDADES GLOBALES Y MARCAS VISUALES LOCALES	264
6.1.5. LA VISIBILIDAD DE LA <i>HISTORIA</i> OFICIAL Y SUS DIFERENTES ACENTUACIONES	266
6.2. <i>El Playón</i>	271
6.2.1. MURGAS, FÚTBOL, <i>AZUL Y ORO</i> EN LOS MUROS Y EN LOS CUERPOS	278
6.2.2. “ <i>ESTE LUGAR FUE SIEMPRE DEL BARRIO</i> ”	283
6.3. El ex Banco de Italia	292
6.3.1. LAS MARCAS VISUALES DE LA MUERTE	292
6.4. El mural como materialización de un ideal comunitario y participativo ...	301
6.5. Recapitulando	306
Capítulo 7. Prácticas de imagen en las disputas por los usos de los espacios y los sentidos de lugar	309
7.1. El eje Garibaldi - Vespucio	309
7.2. Garibaldi ¿ <i>Pasaje o Paseo</i> ?	311
7.2.1. <i>BARRIO BONITO</i> : FÚTBOL, COLOR LOCAL Y CONSUMO GLOBAL	316
7.2.2. LA MEMORIALIZACIÓN DE LOS DESAPARECIDOS: ENTRE LA MEMORIA BARRIAL Y EL ATRACTIVO TURÍSTICO	320
7.2.3. EL SANTUARIO AL GAUCHITO GIL Y A SAN LA MUERTE: UN LUGAR DE DEVOCIÓN Y ENCUENTRO	329
7.2.4. ARTE URBANO PARA LA <i>RECUPERACIÓN</i> DE UN ESPACIO <i>DEGRADADO</i>	333
7.3. <i>Vespucio</i> en la construcción relacional de sentidos de lugar	349
7.3.1. <i>VIVIFICANDO MUROS, ACTIVANDO EL BARRIO</i>	350
7.4. Otras disputas por los espacios y por el derecho a ser productores culturales	359
7.5. Recapitulando	365
Conclusiones	370
1. Las tensiones entre los paisajes urbanos cotidianos y los paisajes culturales	373
2. Demarcaciones espacio-temporales y sociales	375
3. Prácticas de imagen y agencia en tiempos del color como plusvalor	383
Referencias	391

Capítulo 5

Cuerpos, paisajes urbanos cotidianos y alteridades

*“Las formas del paisaje no están pre-preparadas para que las personas vivan en él
-ni por la naturaleza ni por manos humanas-
dado que es en el mismo proceso de habitar que esas formas son constituidas. [...] Un paisaje está siempre en el estado de un work in progress”*
(Ingold, 2000: 198-199)

En este capítulo me propongo analizar las relaciones entre cuerpos, paisajes urbanos cotidianos y formas de identificación-alterización, haciendo foco en las prácticas espacio-temporales y las interacciones sociales en las calles del barrio. ¿Qué implica atravesar las zonas y fronteras que analizamos en el capítulo anterior para distintos actores? ¿Cómo inciden estas demarcaciones espacio-temporales en las dinámicas de identificación y alterización? ¿Quiénes tienen más legitimidad para estar, circular y para marcar visualmente los espacios urbanos, dónde, cuándo, con quiénes?

Las diferentes actividades de habitantes y usuarios en su mutua interrelación, que Ingold (2000) denomina *taskscape*, adquieren materialidad en los paisajes barriales.¹⁶² En la primera parte, analizo algunas dinámicas de identificación - alterización social en el barrio, haciendo foco en las demarcaciones de alteridad estigmatizantes y en las prácticas urbanas. En la segunda parte, buscando tomar en cuenta una multiescalaridad, hago un cambio de foco respecto del capítulo anterior, desde las zonas del barrio hacia los espacios de proximidad a la vivienda, para problematizar las relaciones entre *casas*, *veredas* y *calles* como espacios materiales y simbólicos. El último apartado presenta una reflexión, a partir de lo analizado, sobre la categoría de “espacio público urbano” y el modo en que la utilizo en este trabajo, así como sobre los modos de articulación entre lo doméstico y lo público, entre lo privado y lo público, o entre espacio y legalidad.

¹⁶² Para Ingold, la temporalidad del paisaje se encuentra en el patrón de actividades del habitar que denomina *taskscape*. “Si, como argumentó Mead, cada objeto debe ser mirado como un “*collapsed act*”, entonces el paisaje como un todo debe ser comprendido como el *taskscape* en su forma incorporada: un patrón de actividades colapsado en un conjunto de elementos (2000: 198).

5.1. Usos de la calle y formas de identificación-alterización

En tanto categorías de identificación social que han sedimentado, que implican inclusiones y exclusiones, *vecino/a* y *boquense* son posibles a partir de una experiencia social compartida, que incluye la desigualdad y la heterogeneidad, articulada con relaciones de poder.

Algunos sentidos hegemónicos sedimentados en la categoría *boquense* son: un sentimiento de diferencia de los habitantes de La Boca respecto del resto de los habitantes de la Ciudad de Buenos Aires; un sentimiento de pertenencia construido en torno de: un territorio limitado, una historia, una tradición de simbolizaciones; un sentimiento de pertenencia que vincula las categorías *vecino/a* y *boquense*; un *ethos* que valora positivamente el trabajo, la honradez, la solidaridad entre vecinos y lo colectivo por sobre lo individual; una diversidad cultural, admitida y celebrada en la historia oficial, en tanto no se articule con la desigualdad y el conflicto; la imaginación de una comunidad que comparte un *paisaje* cotidiano (que incluye el conventillo, el Riachuelo, el Puente y los barcos) y una forma de hábitat (el conventillo, aunque muchos habitantes de sectores medios nunca habitaron en una vivienda de esta tipología).

Entre las/os *vecinas* y *vecinos*,¹⁶³ quienes tienen más legitimidad para autoidentificarse y ser interpelados por otros como *boquenses* comparten algunas de las siguientes características: son nacidos en La Boca o llevan un largo tiempo de permanencia allí, tienen una ascendencia ligada (o que puede ligarse) a la inmigración europea, tienen una estabilidad habitacional proveniente de haber accedido a una vivienda propia, dirigen o forman parte de alguna de las instituciones tradicionales. Quienes, además, pueden acceder a la categoría *artista* logran un reconocimiento especial, asociado a una tradición barrial, que los distingue de sus pares.

En su estudio sobre las relaciones de poder en una pequeña comunidad, Elias y Scotson (2000) desarrollan un enfoque relacional de la desigualdad y la exclusión a

¹⁶³ Esta distinción entre *vecinas* y *vecinos* es reciente, y forma parte de una tendencia más amplia y generalizada en la última década en Argentina, como una forma de diferenciación que apunta a visibilizar el género femenino como sujeto social. La distinción es retomada en La Boca con cierta recurrencia, tanto en su forma verbal como en su inscripción visual materializada en textos, afiches, etc.

partir del análisis de la interdependencia entre habitantes “establecidos” y “outsiders”. Según estos autores, en Winston Parva el tiempo diferencial de permanencia es relevante en la construcción de un diferencial de poder, ya que se traduce en un mayor grado de cohesión interna y de control comunitario. En nuestro caso, entiendo que el tiempo de residencia es relevante, tiene una incidencia en el acceso y la distribución de recursos y prestigio entre quienes habitan el barrio. Esta dimensión, sin embargo, debe considerarse en su articulación con otras, como factores de desigualdad entre grupos: la condición y legalidad respecto de la vivienda; el origen nacional; la actividad laboral; la edad; el género; la zona del barrio en que se habita. Además, en el barrio que estamos analizando, la “sociodinámica de la estigmatización” (Elias y Scotson, 2000) se complejiza con actores que no viven allí pero que son usuarios cotidianos o tienen intereses en este lugar: agentes estatales, empresarios (turísticos, gastronómicos e inmobiliarios), emprendedores culturales, funcionarios de ONG, comerciantes, feriantes, vendedores ambulantes. A ellos se suman los turistas, a quienes están orientados muchos de los proyectos y emprendimientos que transforman socioespacialmente a La Boca. Entre los habitantes y actores no residentes se ponen en juego articulaciones variadas entre recursos (económicos y simbólicos), prestigio y legitimidad. En esta dinámica social, hay contextos en los cuales se invierten las relaciones de poder para los habitantes más “establecidos”. Ellos pasan a ocupar posiciones más desfavorables, por ejemplo, respecto de empresarios turísticos e inmobiliarios a quienes identifican como forasteros: los que “*no son del barrio*”.

Tomando en cuenta estas características, a continuación exploraré algunas dinámicas de identificación-alterización social, concentrándome en las interacciones sociales y las prácticas en las calles del barrio. En primer lugar, tomaré en cuenta una dimensión etaria, analizando las alterizaciones de los adultos-mayores hacia los jóvenes, y las identificaciones-alterizaciones entre jóvenes del barrio. Luego, focalizo en demarcaciones de alteridad por parte de habitantes del barrio hacia los turistas. En tercer lugar, analizo demarcaciones de alteridad desde las perspectivas de los habitantes más establecidos hacia habitantes y usuarios cotidianos del barrio que tienen condiciones más inestables de empleo y vivienda, haciendo pie en cierta uniformidad de normas y valores.

5.1.1. LOS JÓVENES BAJO SOSPECHA

Desde la mirada de los boquenses de mediana edad o mayores, hay una tendencia a percibir a los jóvenes (principalmente de sectores populares) como problemáticos, poco confiables o con algún déficit de adaptación moral que los vuelve sospechosos e incluso responsables, al menos en parte, de una *degradación* del barrio. Entre estos habitantes son recurrentes comentarios como: “*la juventud está perdida*”, “*los jóvenes están muy mal*”. Las formas de interpelación que construyen demarcaciones de alteridad estigmatizantes desde estas perspectivas, ponen el acento en el uso del tiempo (“*son unos vagos*”, “*sería bueno preguntarse de qué trabajan*”, “*están todo el día parados en la esquina*”), en la edad (*pendejos*¹⁶⁴), en el comportamiento (*barderos*¹⁶⁵) o en sus posibles vinculaciones con el delito (*chorros*). También, sólo en pocos casos, escuché expresiones más extremas, que vinculan a algunos jóvenes con categorías propias del mundo delictivo como: “*son ratas de alcantarilla*”, “*son unos cachivaches*”.¹⁶⁶

Partiendo de estas percepciones, en este apartado y el siguiente analizo una dimensión etaria en las dinámicas de las identificaciones entre habitantes del barrio, que se articula de distintas maneras a otros clivajes que abordamos hasta ahora (orígenes nacionales, clase, territorio). Para ello, es necesario considerar a “la edad como dimensión estructurante de la práctica social” (Kropff, 2009). Desde esta perspectiva, se trata de entender la “juventud” –y también la niñez, adultez y vejez– “como una categoría auto y alter adscriptiva en el marco de una estructura de interacción que se inscribe en la trama social en clave etaria” (*Ídem*: 175). La estructura de interacción etaria debe comprenderse en el marco de relaciones de poder que determinan las posibilidades de negociación de unos y otros. En esa dirección, diferentes estudios han focalizado en la niñez, juventud y vejez como grados de edad subalternos respecto de la adultez (*Ídem*). También se ha subrayado una mirada hegemónica homogeneizante y estigmatizadora sobre los jóvenes, destacando la importancia de pensarlos como sujetos activos, seres completos, así

¹⁶⁴ Forma estigmatizante de interpelar a los jóvenes.

¹⁶⁵ “*Bardero*” es una expresión porteña cuyo sentido está vinculado con generar problemas, buscar la confrontación, hacer lío o desorden.

¹⁶⁶ Para una explicación de los usos de categorías como “rata”, “cachivache” y otras provenientes del mundo delictivo, véase Míguez, 2008.

como de restituir la heterogeneidad de “lo juvenil” desde las diversas y desiguales condiciones de existencia (Reguillo, 2000; Chaves, 2005; Infantino, 2008).

Las tensiones y la construcción de “alteridades etarias” (Kropff, 2009) entre los boquenses adultos - mayores y los jóvenes pueden entenderse, además, en el marco de las transformaciones a partir de la crisis del mercado laboral argentino (desde la década de 1980 y más profundamente desde los 90). La flexibilización y pauperización de las condiciones laborales incidió en el afianzamiento de un sector social, los jóvenes de menor calificación, para el que nunca existió la posibilidad de un empleo estable ni las expectativas de progreso y ascenso social (Míguez, 2004). En cambio, muchos de los boquenses adultos - mayores tienen una trayectoria personal presente o pasada que les permite adscribir a un ideal de ascenso social a través del trabajo y del esfuerzo, propio de lo que se llama y reivindica bajo el título de “cultura del trabajo” (Míguez y Semán, 2006: 31).

Cabe destacar también que entre los habitantes de La Boca que tienen las condiciones más desfavorables de educación formal, empleo y vivienda, los jóvenes son quienes están más presentes y a la vez quienes son más visibilizados en los espacios públicos urbanos. Sumado a esto, el aumento en los últimos años del consumo y comercialización de drogas, especialmente el paco,¹⁶⁷ tiene a los jóvenes como el grupo etario más vulnerable y afectado. Muchos habitantes de distintas edades, tanto de sectores medios como aquellos que se encuentran en las situaciones de empleo y vivienda más precarizados, coinciden en afirmar que la droga (como consumo y como negocio) contribuyó a un aumento de la violencia y del delito, así como a un socavamiento de lazos sociales y códigos de convivencia barriales. Es importante, sin embargo, tomar en cuenta que estos dos problemas que suelen ser vinculados en el imaginario social, pueden estarlo o no (Puex, 2003: 22). Por cierto, los imaginarios sociales de los jóvenes como “peligrosos” se construyen también desde los medios. Como ha sido señalado por varios autores a partir de investigaciones en diferentes ciudades latinoamericanas, en los discursos de los medios de comunicación masivos, las asociaciones entre juventud, pobreza y violencia son frecuentes (véase entre otros Da Cunha, 2001; Reguillo, 2000 y 2006; Míguez, 2008).

¹⁶⁷ *Paco* es el nombre popular con el que se conoce a la Pasta Básica de Coca o PBC.

Así es que desde distintos ámbitos se ha ido construyendo una mirada hegemónica de los jóvenes como “problema social”, que ha derivado en políticas públicas implementadas desde el Estado y, más recientemente, desde las ONG (Infantino, 2008).

Sin desestimar ni negar las desiguales condiciones de ciudadanía, me interesa, en este capítulo y los siguientes, enfatizar una dimensión creativa con que jóvenes habitantes del barrio de bajos recursos económicos construyen, tanto tácticas de resistencia a un orden simbólico y visual público público hegemónico en el que tienen poca legitimidad para fijar sentidos, como también prácticas que se nutren y reelaboran símbolos provenientes de otros contextos y que tienen cierta autonomía.

5.1.2. JÓVENES: IDENTIFICACIONES Y ALTERIZACIONES TERRITORIALIZADAS

Para avanzar en la comprensión de las relaciones entre cuerpos, paisajes urbanos cotidianos y formas de identificación-alterización vinculadas a una dimensión etaria, mi propósito es analizar los modos de imaginar y practicar los espacios de la calle en La Boca, por parte de habitantes jóvenes del barrio. Para ello me valgo de datos etnográficos provenientes de mi participación en un “Taller de fotografía” para jóvenes de La Boca y Barracas (entre los meses de agosto a diciembre de 2009),¹⁶⁸ que complemento con otros datos del trabajo de campo.

El “Taller de fotografía” estuvo integrado, desde los roles organizativos, por una coordinadora (a la que llamaré Marina, de 35 años); un docente (Esteban, de 30 años y formación universitaria); dos trabajadoras sociales (Romina y Marcela, de unos 30 años, que alternaban su presencia); un docente de actividades circenses (Pablo, 40 años), que participó ocasionalmente y aportó alumnos al taller. Los participantes a quienes estaba orientada la actividad provenían de dos vías: por un lado, eran mayormente varones y unas pocas mujeres, de entre 15 y 20 años, que

¹⁶⁸ El taller formó parte de un programa más amplio de una ONG, que operaba en el barrio con el objetivo explícito de crear una “red de turismo sustentable en La Boca y Barracas” e impulsar acciones que permitieran la incorporación de los habitantes de la zona a la actividad turística. La propuesta del taller de fotografía estaba orientada a jóvenes de ambos barrios, con una intención doble. Por un lado, que los participantes aprendieran los aspectos técnicos básicos de la fotografía y adquirieran de este modo un recurso que pudieran usar laboralmente; por otro, que realizaran imágenes fotográficas del barrio desde sus propias perspectivas, alternativas a las imágenes exportables del turismo hegemónico. La modalidad del taller fue anual, con un encuentro semanal de tres horas, que incluía sesiones teóricas dictadas en un aula - taller y salidas de práctica fotográfica en recorridos por calles de La Boca, con cámara digitales que aportaba la ONG organizadora.

participaban además de otro programa barrial estatal orientado a jóvenes;¹⁶⁹ por otro, eran varones y mujeres de entre 18 y 25 años, que participaban también en una ONG dedicada a la enseñanza y aprendizaje de actividades circenses (desde una concepción del arte como herramienta de transformación social). Desde la mirada de los jóvenes a quienes estaba dirigido el taller, mi presencia allí, donde fui introducida por Marina, quedó rápidamente asociada a quienes participaban desde roles organizativos. Es probable que dos formas de marcación hayan incidido en esa categorización: mi edad (iniciando mis 40), donde habito (en otro barrio de la ciudad pero no en La Boca ni en Barracas). En los encuentros en el interior de las oficinas, se fue construyendo entre todos los que participábamos un espacio de cierta distensión y espontaneidad, donde se daban situaciones de humor e incluso de juego compartidas, así como algo del disfrute y la curiosidad de aprender e intercambiar saberes con otros distintos (y desiguales). Las salidas a la calle, en cambio, requerían de una mayor planificación y atención. Mientras circular por algunos espacios fue relativamente fluido y sencillo, el condicionamiento, la tensión o la incomodidad de algunos de estos jóvenes al circular por ciertas áreas con el resto del grupo se tornaron evidentes en algunas ocasiones. La combinación de estas dos modalidades permitió alternar formas de sociabilidad diferenciadas entre nosotros. Durante mi trabajo de campo, experimenté de distintas maneras las implicancias de atravesar las fronteras espacio-temporales del barrio, tanto materiales como simbólicas. A la par de esas experiencias, las salidas a la calle con los participantes del taller me permitieron tomar en cuenta variaciones -en cuanto a posibilidades e imposibilidades, así como respecto de categorizaciones de identificación social- que circular por distintas zonas suponía para cada uno/a de nosotros/as.

En una de las salidas a la calle con el grupo del taller, Diego (16 años) nos condujo hasta una cuadra cercana a la cancha de Boca. Nos mostró una pared recientemente pintada de blanco, donde él había pintado su nombre, o mejor dicho su apodo, en grandes letras de imprenta y trazos realizados con pincel en un color

¹⁶⁹ Ese taller estaba dirigido a jóvenes considerados “*en situación de riesgo*”. Esta clasificación abarca situaciones variadas como deserción escolar, pertenencia a hogares con vulnerabilidad laboral y de vivienda, o la presunción de que esas condiciones pueden acercar a estos jóvenes al consumo de drogas o al delito. En esta dirección, hay en el barrio una cantidad de programas y proyectos orientados a estos “jóvenes y adolescentes que se encuentran en una posición intermedia entre dos caminos posibles de ‘integración’, sea a la ‘ciudad ciudadana’, sea a la ‘ciudad marginal’” (Cunha, 2001: 130).

oscuro, entre rojo y marrón. “*Ahí estoy yo, así me dicen mis amigos*”, nos dijo en una mezcla de orgullo y timidez, mientras señalaba la pintura. Después, fotografió muchas veces el muro, usando diferentes perspectivas y encuadres, posibilidades técnicas y estéticas que Esteban nos había mostrado en las clases teóricas.

Los jóvenes del barrio establecen sus propias lógicas en la demarcación de territorialidades y fronteras. Los de un mismo sector se conocen entre sí, *son* de un sector o zona, *paran*¹⁷⁰ en los mismos lugares, frecuentan las mismas cuadras, *manejan* una esquina. A partir de estas pertenencias, estos jóvenes construyen también demarcaciones nosotros-otros que tienen una dimensión territorial. En estas apropiaciones del espacio público urbano, muchos jóvenes realizan marcaciones visuales como firmas (con el propio nombre o apodo), graffitis de pertenencia barrial-futbolística (*La Boca manda, Boka*), pequeños textos dirigidos a una persona en particular (que pueden ser tanto expresiones de afecto, adhesión, amistad, como estigmatizantes), nombres de agrupaciones musicales (*Cola de Pato, La Babosa, La perra que los parió*) con los que se identifican.¹⁷¹ Estos graffitis recurren con frecuencia a pocas palabras que se repiten una y otra vez, asociados semánticamente a la pasión, el sentimiento, el dominio sobre el otro o el insulto (Codeseira y Gándara, 2000). En el caso de las firmas, estas pueden ser individuales, o en forma grupal, en distintos tamaños (las hay desde muy pequeñas y apenas perceptibles hasta de gran tamaño que abarcan toda una pared) y materiales variados (lápiz, fibras, marcadores indelebles, aerosol, pintura látex, esmalte sintético, elementos punzantes). La pertenencia y delimitación de zonas se visibiliza en la creación de marcas o logos, de inspiración publicitaria, que son reproducidos en distintas superficies y espacios barriales. También en nombres que dan cuenta de

¹⁷⁰ *Parar* es un término nativo que refiere a un modo de habitar el territorio. “En tanto ámbito de socialización entre pares, el “parar” se constituye como espacio comunicacional en el cual intercambiar opiniones, ideas, vivencias, y para experimentar cierta relativa autonomía. No obstante, este “parar” presenta diferencias según la posición social. [...] Las marcas de lo propio se forjan en la constancia de “parar” en una esquina, en una casa, etc.” (Diez, Garriga Zucal y Rodríguez, 2010). En La Boca es posible encontrar la idea de *parada* desde varias generaciones anteriores a los jóvenes actuales. Un cronista barrial lo narra del siguiente modo: “No lo tomábamos como un ritual, ni algo ‘sagrado’. Parar en la esquina daba entidad, pertenencia y respaldo. Porque ser de la parada indicaba el reconocimiento y el respeto” (Boero, 2010: 13).

¹⁷¹ “El espíritu contestatario y trasgresor que caracterizó al desarrollo del “rock nacional”, su carácter popular, la notable influencia sobre el público juvenil, el origen barrial de la mayoría de sus “bandas” y, en oposición a ello, la concentración de las compañías discográficas y su monopolio de la promoción, cadena de distribución, etc. se combinaron para hacer del graffiti callejero el medio más idóneo para publicitar los grupos de rock en formación” (Petersen,s/f). En el caso del graffiti de fútbol, el objetivo preferido es el barrio considerado “propio” (Codeseira y Gándara, 2000).

identificaciones grupales (como modos de autorrepresentación) que enfatizan la dimensión territorial. Así, en una “lógica compartida para distinguirse mutuamente” (Grimson, 2011: 126), *Los pibes de Rocha* o *Los enrocha2* (Rocha es el nombre de una calle en la zona del Barrio Chino), se diferencian de *Los pibes de Necochea* (Necochea es el nombre de una calle en la zona de Plaza Solís). La autoidentificación de los jóvenes como *pibes* está presente también en otros barrios del área metropolitana de Buenos Aires.¹⁷² Todas estas formas de marcar visualmente el espacio definen pertenencias y adscripciones identitarias restringidas a un grado de edad, a un sector del barrio, a ciertas elecciones musicales.¹⁷³

Es importante tomar en cuenta que todas estas marcaciones visuales están realizadas por jóvenes que no necesariamente tienen una motivación vinculada a la producción de formas de arte público urbanas ni pertenecen a estas redes. En esa dirección, difieren de las variadas formas de graffiti que realizan jóvenes que se autoidentifican como *artistas callejeros* o *grafiteros*, que pintan en varios barrios, están vinculados a redes sociales a partir de esa motivación y buscan ser reconocidos en tanto productores culturales, como veremos más adelante.

En todo caso, desde las firmas, los *tags* hasta las variantes más complejas de graffiti icónicos suelen ser categorizadas de un modo más amplio, tanto por sus productores como desde otras miradas, como *graffiti*. Tal como propone Fabian (1996: 195), “la noción de género permite capturar la aparentemente contradictoria idea de creatividad predecible, un tipo de creatividad que una comunidad puede compartir”. Desde esta perspectiva, género connota más bien génesis y producción (regida por reglas) antes que clase y clasificación.¹⁷⁴ En tanto género, en la Argentina se denominó “pintadas” a las inscripciones no autorizadas en el espacio público, pero desde mediados de la década de 1980 el término “graffiti” ha ido ganando terreno

¹⁷² “Muchos adolescentes y jóvenes se agrupan en pequeños grupos de afinidad muy ligados tanto al equipo de fútbol como a un lugar particular del barrio como una esquina o cuadra (Kozak, 2004: 153). Desde el retorno democrático en 1983, “‘Los pibes de...’ pasó a ser una firma clásica en cualquier esquina barrial” (Petersen, s/f). Estas formas de nominación retoman, a su vez, formas de nombrar utilizadas en las agrupaciones y comparsas de carnaval. “Los nenes de Suárez y Gaboto”, una esquina de La Boca, era el nombre de una agrupación surgida en la década de 1950.

¹⁷³ A este respecto, Núñez (2010: 56) señala: “Mientras a los ojos adultos juntarse en la esquina, la plaza o en casa de amigos, tocar en una banda, estar en la murga, ir a la cancha, al cyber o un recital, hacer un graffiti puede implicar tan sólo un ‘pasar el tiempo’ para muchos jóvenes es el escenario donde se arman y desarman estrategias identitarias.”

¹⁷⁴ “La noción de género sirve para abordar procesos creativos como diferenciación envolvente de forma y contenido y, al mismo tiempo, acentuar la recursividad, por tanto limitada o regida por reglas, naturaleza de esa diferenciación” (Fabian, 1996: 195).

(Kozak, 2004: 23). Las formas de realización del graffiti urbano abarcan un arco que va desde la legalidad hasta la ilegalidad, generalmente no están respaldados por una institución sino que, por el contrario, tienen un carácter predominantemente antiinstitucional y efímero (*Ídem*: 27). Aunque, como señalamos en el Capítulo 3, el graffiti atraviesa cambios hacia una creciente legitimización. Esta característica se materializa en algunos espacios barriales aunque solo bajo ciertas reglas y condiciones, como en su asociación con la publicidad o con proyectos de *recuperación* o *renovación* de fragmentos urbanos. Otra característica importante de los graffitis, es que estas inscripciones se han ido imbricando cada vez más en las ciudades contemporáneas con las llamadas “subculturas juveniles” (Hebdige, 2004), “tribus urbanas” (Maffesoli, 2004) o “culturas juveniles” (Reguillo, 2000). Estos estudios han mostrado que la elaboración de “estilos” basados en gustos musicales, una iconografía visual, un modo de vestir, cierta gestualidad y corporalidad son medios a través de los cuales los jóvenes construyen pertenencias sociales.¹⁷⁵ Si le presto atención a la corporalidad, las vestimentas y las formas de comportamiento es porque esa cuestión formó parte importante de las conversaciones y comentarios, durante los meses que compartimos el Taller de fotografías. Los estilos de vestirse y de comportarse constituyeron categorías relevantes a la hora de demarcar diferencias. Además, porque tanto los integrantes del taller como muchas de las personas con las que interactué en La Boca le dieron importancia a la *actitud* (vinculada a la gestualidad, corporalidad, modo de comportarse) para circular por el barrio. Además, el enfoque planteado en la Introducción, de que las prácticas de imagen no pueden entenderse como un dominio separado de otras prácticas que vinculan imágenes, música, narrativas, estilo de vestir, corporalidad, usos del espacio, sentimientos, me hicieron tomar en cuenta este aspecto.

Por otra parte, cabe señalar que es a partir de otros gustos o preferencias estéticas (entre ellos, el muralismo y su vinculación a una *historia* barrial), y de asociaciones de sentidos que forman parte de los imaginarios urbanos (entre graffitis-

¹⁷⁵ Claro está que en los contextos urbanos contemporáneos, estas formas de marcación y de construcción de pertenencias no son específicas de un grupo etario, étnico, de clase o de género. Por ejemplo, la aproximación etnográfica a la cultura burguesa francesa que realiza Le Wita (1994), pone en foco las vinculaciones entre las elecciones estéticas en los entornos cotidianos y las dinámicas de las identificaciones sociales. La autora se interesa en palabras, gestos, objetos, llamándonos la atención sobre la importancia de pequeños detalles casi imperceptibles pero significativos de ciertas prácticas cotidianas ritualizadas, que van construyendo sentidos de pertenencia y distinciones nosotros-otros.

jóvenes-ilegalidad-inseguridad), que habitantes adultos-mayores tienen una mirada predominantemente negativa sobre estas formas de marcación visual de los espacios urbanos.

Otro recurso utilizado por los jóvenes para demarcar visualmente territorialidades y pertenencias entre propios y ajenos son las zapatillas atadas entre sí y colgadas en altura. Hay varias esquinas en el barrio que tienen estos calzados, pendiendo de los cables de la luz o del teléfono. Sus usos pueden constituir una forma de marcación territorial de grupos o *banditas*¹⁷⁶ de jóvenes, cada una de las cuales construye límites geográficos que las distinguen de otros grupos y que inhiben su circulación por allí. Esta forma de marcación visual puede estar vinculada también a la identificación de un lugar de venta de drogas. En La Boca, algunos **códigos barriales** se conforman vinculados con **códigos urbanos más amplios** que exceden el ámbito local. Las zapatillas colgadas en los cables forman parte de los paisajes de muchas ciudades contemporáneas, aunque los significados de estos signos visuales no pueden presuponerse y adquieren sentidos particulares en diferentes contextos.¹⁷⁷ Lo cierto es que el *shoefiti* se fue extendiendo rápidamente entre grupos de jóvenes en todo el mundo. En internet hay blogs, foros, videos y grupos de facebook en torno a la temática del *shoefiti*. Las zapatillas colgadas de los cables se han transformado también en una modalidad de arte callejero, cuyos realizadores exploran diversas composiciones estéticas a partir de este recurso. Ciudades como Berlín, Barcelona, Nueva York son centros de *shoefiti*. Por otra parte, las zapatillas colgadas de los cables, con crespones negros y reclamos de justicia en el Santuario ubicado frente al lugar de la tragedia de Cromañón¹⁷⁸ convocan otros sentidos. Allí, las zapatillas fueron el principal símbolo elegido por los familiares de los jóvenes muertos para

¹⁷⁶ “Los jóvenes se han autodotado de formas organizativas que actúan hacia el exterior -en sus relaciones con los otros- como formas de protección y seguridad ante un orden que los excluye y que, hacia el interior, han venido operando como espacios de pertenencia y adscripción identitaria, a partir de los cuales es posible generar un sentido en común sobre un mundo incierto” (Reguillo, 2000).

¹⁷⁷ Conocido también en otros contextos y en internet como *shoefiti*, neologismo formado por la mezcla de *shoe* (zapato en inglés) y *graffiti*, el fenómeno comenzó alrededor de la década de 1990. Según distintas fuentes, este modo de marcar el espacio proviene de algunos barrios segregados de Estados Unidos, o surgió entre soldados españoles como manera de mostrar su finalización del servicio militar obligatorio. Algunos sentidos asociados al *shoefiti* en Estados Unidos afirman que esta práctica puede ser usada como forma de marcación territorial de un lugar de venta de droga, como memorial de alguna persona que fue asesinada cerca del lugar, como forma de marcación territorial de bandas juveniles vinculadas al hip hop, como forma de celebración de una graduación, entre otras.

¹⁷⁸ El 30 de diciembre de 2004, en Buenos Aires, se incendió la discoteca Cromañón, que no contaba con todas las habilitaciones correspondientes, donde murieron 193 jóvenes.

evocar sus presencias e intervenir simbólicamente el espacio público en reclamo de justicia. Las zapatillas (como objetos y en imágenes) fueron usadas en marchas, graffitis y pintadas, constituyendo una “dimensión material del recuerdo” (Da Silva Catela, 2006).

Las demarcaciones identitarias territoriales pueden adquirir también formas de nominación estigmatizantes. Tal es el caso de las categorías *Pakistán* y *pakistaní*. Veamos un extracto de una conversación, en el marco del Taller de fotografías:

Durante el taller, Esteban, el docente a cargo, propuso conversar para reorganizar las salidas a la calle. Reunidos alrededor de una mesa, hubo varios intercambios entre todos sobre esa idea, hasta que Mara propuso ir a otras zonas del barrio, donde no hubiéramos ido hasta ese momento. Entonces, Jorge sugirió: “¿*Por qué no vamos para el Bajo que nunca fuimos?*”. Se produjo un silencio. Nadie respondió enseguida. Después de unos segundos, Diego dijo en voz baja: “*Yo ahí no voy, están todos los pakistaní*”.

(Diario de campo, noviembre de 2009)

Pakistán es el nombre con el que jóvenes habitantes de la zona conocida como Barrio Chino y algunos otros habitantes de La Boca llaman a una zona que rodea a la Plaza Solís. *Pakistaní* es la forma de interpelación con la que refieren a quienes habitan esta área de La Boca, que vinculan con la comercialización y el consumo de paco.¹⁷⁹ La elección del nombre de un país y su correspondiente gentilicio como metáforas que vinculan a un espacio del barrio y sus habitantes refuerza, una vez más, la noción de territorio con fronteras y leyes propias, que se desprende también de otros discursos y prácticas barriales. Paralelamente, estas formas de nominación evocan, por una relación de contigüidad sonora, al paco. *Pakistaní* dialoga también con otras categorizaciones sociales recurrentes que refieren a orígenes nacionales como *italiano/a*, *paraguayo/a*, *español/a*, *uruguayo/a*. Estas categorizaciones construyen una jerarquización racializada cuando quienes apelan a ella las vinculan a una *historia* del barrio, desde la cual no todos tienen la misma legitimidad para habitar en él y ser *vecinos/as*. Podríamos, además, de un modo más especulativo, vincular esta jerarquización a la ubicación geopolítica de los países a los que refieren. En esta jerarquía no es lo mismo ser *italiano/a*, *paraguayo/a* o *pakistaní*.

¹⁷⁹ Según Wacquant: “La aguda sensación de indignidad social que envuelve a los barrios de relegación solo puede ser atenuada transfiriendo el estigma a un “otro”, satanizado y sin rostro. Se va construyendo así una “lógica de la *descalificación lateral* y del *distanciamiento mutuo*” (2007, 4).

Por otra parte, a la conceptualización de algunas áreas como *zonas peligrosas* o *zonas rojas* en los mapas del turismo, se superponen y asocian, desde algunas perspectivas, categorizaciones sociales que homogeneizan y estigmatizan a sus habitantes, constituyendo formas de segregación socio-espacial: *pakistaní*, *villeros*.

La negativa de Diego (a la que luego se sumaron otros integrantes del grupo) de ir a una zona determinada del barrio visibilizó, además, la limitación que tienen los jóvenes identificados con un sector o territorio para circular por zonas que *manejan* otras *banditas* o grupos de jóvenes. Por cierto, las diferenciaciones e incluso las peleas entre grupos de varones que viven en distintas zonas no son nuevas en La Boca. Antiguos vecinos y narraciones locales refieren a “las guerrillas de la calle” (Muñoz, 1971: 19).

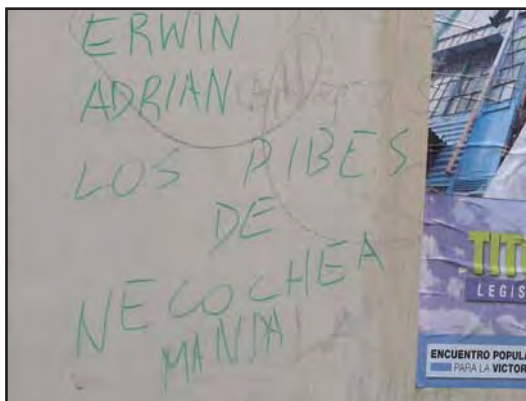
“Eso de pelearse entre los de la Plaza Solís y los de la Plaza Matheu, por ejemplo, existió siempre. Nosotros también nos peleábamos. Lo que pasa es que ahora, desde que el paco entró en el barrio cambió todo, ya no hay más códigos”.
(Entrevista con Juan, 45 años y residente de casi 30 años en el barrio, septiembre de 2010)

Por otra parte, en el barrio cuya tipología habitacional más característica es el conventillo, con sus implicancias históricas en cuanto a la convivencia en un mismo espacio de personas de diversos orígenes, *gueto* es otra forma de nominación usada por algunos jóvenes habitantes para referir, a veces a La Boca en su conjunto, otras a ciertas áreas particulares. *Gueto* es una categoría nativa, que asigna nuevos sentidos a una forma de nominación cuya historicidad está vinculada con la territorialidad y el estigma; también con las letras de géneros con los que muchos de estos jóvenes se identifican, como el hip hop y el rap. El uso de esta categoría en La Boca no tiene una connotación que, como en contextos europeos o norteamericanos, asocie territorio y etnicidad de un modo directo. De todos modos, sus apropiaciones vinculan territorio, pobreza y segregación en usos que pueden ser autoestigmatizantes o desde una exaltación positivada.

Formas de nominación como *República*, *Pakistán*, *gueto*, así como identificaciones sociales como *Los pibes de Necochea*, *Los pibes de Rocha*, *pakistaní*, ya sea desde la exaltación positivada o desde la estigmatización territorial, refuerzan la construcción de un espacio social percibido como con límites geográficos fuertes y códigos diferenciados. Estas categorizaciones establecen distinciones respecto del resto de la ciudad en su conjunto, o de otras zonas del barrio.



De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha > **130.** Logo de Barrio Chino, pintado a mano, presente en distintos muros de la zona en diferentes técnicas. Foto: junio de 2012. **131.** Foto: noviembre de 2009. **132.** Foto: junio de 2012. **133.** Foto: noviembre de 2009. **134.** Foto: junio de 2012. **135.** Pequeño stencil replicado en varios muros. Foto: agosto de 2012. **136.** Foto: noviembre de 2009. **137.** Foto: junio de 2012.



De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha > 138. Foto: junio de 2012. 139. Foto: junio de 2012. 140. Foto: noviembre de 2009. 141. Foto: junio de 2012. 142. Mural con escudo de la República de La Boca, y leyenda: "Para los pibes que no es án, los que es án y los que e ndrán". Foto: junio de 2012. 143. Foto: junio de 2012. 144. Foto: junio de 2009.



De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha > 145. Centro del barrio. Foto: noviembre de 2009. 146. Centro del barrio. Foto: agosto de 2008.

5.1.3. CUANDO LOS “OTROS” SON LOS *TURISTAS*

Las salidas a la calle con el grupo del Taller de fotografías me permitieron tomar en cuenta también algunas implicancias de “*parecer*” o “*estar turista*” en un espacio situado más allá de las fronteras del turismo y de la inseguridad.

En uno de los encuentros, caminamos hacia la Plaza Matheu. Luego de organizar la distribución de las cámaras en las oficinas, salimos a la calle, sobre la Avenida Pedro de Mendoza. Ese día éramos siete: Esteban (el profe de foto), Romina (trabajadora social), Silvina, José, Julián y Mara (jóvenes participantes como alumnos del taller), y yo.

Atravesamos Caminito conversando entre nosotros, rodeados por turistas que pasean, portando cámara o filmadora, entre los puestos. Con nuestras cámaras de foto al cuello o en la mano, nosotros no llamamos demasiado la atención de quienes están o circulan por el pasaje. José no pierde oportunidad de ironizar despectivamente sobre Caminito, que le parece un lugar “*todo armado para los turistas*”. Cruzamos la vía y tomamos la calle Lamadrid, hacia la Plaza Matheu.

En la vereda, sólo una mujer, sentada sobre los escalones en la puerta de su casa, nos observa pasar. Llegamos a la esquina que cruza con la calle Melo. José, que va unos pasos adelante, gira a la izquierda. Todos lo seguimos. A diferencia de otras veces, percibo que José se va poniendo nervioso a medida que avanzamos. Nos acercamos al territorio por el que él circula a diario. Nos observa. Empieza a decirnos: “***Están muy turistas, parecen muy turistas***”. Nos mira y lo repite. Señala a Mara: “*Aquella, ¡mirá cómo se vino!*” Mara está vestida con una pollera marrón de gabardina, remera blanca sin mangas con detalles de puntilla, zapatillas de varios colores con recortes estampados. “*Y encima todos juntos y caminando por la calle*”, agrega José. Romina le discute: “*Al revés, los turistas son los que caminan por la vereda, ¿ves? Aquellas dos son turistas*”, señala a dos mujeres que van caminando más adelante. José asiente sin dudar: “*Sí, esas dos son re turistas. ¿Pero ves esa mujer?, va caminando por la vereda y no es turista*”.

Llegamos a la plaza. Como todos los martes, es un día de feria. Los puesteros viajan hasta allí cada semana desde La Matanza, en el sudoeste del Conurbano Bonaerense, arman y desarman los puestos (de frutas, de verduras, unos pocos puestos de ropa) en los bordes de la plaza. La mayoría de los compradores son habitantes de esa zona del barrio, muchos de ellos clientes habitué.

Luego de sacar algunas fotos, Esteban vuelve a sacar el tema de las apariencias. Le pregunta a José: “*¿yo parezco turista?*” José se ríe señalando sus bermudas color verde militar arremangadas: “*sí, esas bermudas son re turistas*”. Esteban hace una mueca con la cara y le vuelve a preguntar: “*¿qué me tendría que poner?*” [para no parecer turista]. José le indica: “*una bermuda de jean así como la mía o la de él [por Julián], una remera grande, puede ser negra, zapatillas, así como las mías*”. José está vestido con bermudas de jean negras, bien amplias y casi hasta el tobillo, remera de un color gris bien oscuro con una estampa en azules y negro, zoquetes y zapatillas negras de una marca reconocida. Julián lleva una remera de un color blanco impecable con un escudo bordado en el lateral derecho y el logo rojo de Nike bordado en el lateral izquierdo, bermudas de jean bien amplias por debajo de la rodilla, zapatillas blancas y azules con los cordones sin atar, zoquetes blancos y azules, tiene el pelo lacio con un corte desmechado. En la plaza hay varios policías y empiezan a estar cada vez más atentos a nuestros movimientos. Evidentemente, no pasamos desapercibidos en ese lugar. En un momento en que estamos todos los

integrantes del grupo reunidos, conversando en un costado de la plaza, un policía se acerca y lo llama a José, desde una distancia de unos dos metros de nosotros. Todos nos ponemos tensos y alertas. José se acerca al policía.

Policía (a José): *¿Vos estás con ellos?*

José: *sí.* (Esteban ya está parado al lado de él y todos nosotros cerca y escuchando)

Policía (en tono enérgico): *Mirá que no quiero líos, vos sabés muy bien cómo viene la mano acá.*

José asiente con un gesto, vuelve caminando junto con Esteban hasta donde estamos los demás y nos dice: *“Mejor vámonos de acá. Volvamos para Caminito”.*

(Diario de campo, noviembre de 2009)

Sin duda, José sabe perfectamente cómo, cuándo, por dónde, con quiénes puede circular por las calles del barrio para no tener problemas. Las “marcas”¹⁸⁰ (Cunha, 2001) que José puso en palabras respecto de nuestros cuerpos o de los cuerpos de otras personas con las que nos cruzamos en nuestro recorrido, fueron referencias a la vestimenta y a algunas pautas de comportamiento, ya sea para resultar o no adecuados en ciertos espacios así como para ubicarnos o ubicar a otros en una categoría de identificación social. Sin embargo, parecía claro que José podía **ver**, además, “las formas poco enunciabiles pero visibles de la estructuración social” (Caggiano, 2010: 300).¹⁸¹ Cada gesto, movimiento corporal, detalle en el arreglo personal, eran rápidamente codificados por él en una categoría social. En estas interpretaciones, se ponen en juego estereotipos construidos socialmente y naturalizados, que funcionan como criterios de sentido común, a partir de relaciones entre las categorías sociales y lo visual.

En las categorizaciones que realizó José respecto de los demás integrantes del grupo, había quienes tenían posibilidades más camaleónicas que otros. Sus apreciaciones resaltaron el carácter contextual y relacional de las identificaciones sociales. Al mismo tiempo pusieron en evidencia un campo de posibilidades que esas identificaciones, como “noción de interpelación” (Grimson, 2011: 186), podían adquirir para cada uno/a de nosotros/as, así como los riesgos a los que estábamos expuestos en cada caso.

¹⁸⁰ El abordaje de las distinciones identitarias como formas de marcación y no como cualidades tipológicas de grupos concretos tiene una larga tradición, desde Barth (1976) en adelante.

¹⁸¹ “Menos *discretas* (es decir, más ambiguas y más imprudentes) que el lenguaje, las imágenes *muestran* dimensiones que no se definen oficialmente como categorías sociales, formas de la desigualdad apenas susurradas, componentes que nutren nuestras relaciones sociales más acá, más allá o al costado de la normatividad” (Caggiano, 2010: 300).

Esa categorización, a su vez, se construye en relación con un territorio y tiene efectos ligados a él. Si ser o, como dijo José, “*parecer*” o “*estar turistas*” es no sólo posible sino también deseable en Caminito, se vuelve una categoría social vulnerable en otras zonas del barrio. Nuestra presencia como grupo en las calles del barrio resultaba (a veces más, a veces menos) disruptiva, en tanto éramos difíciles de ubicar socialmente. ¿Éramos turistas? ¿Éramos del barrio? Al circular en un grupo visiblemente heterogéneo (desde nuestras edades, apariencias, comportamientos), con cámaras en la mano, sacando fotos en calles y plazas que están fuera del circuito turístico más legitimado, estábamos transgrediendo una frontera simbólica, implícita en los códigos barriales: hay “*lugares para los turistas*” y “*lugares para los que son del barrio*”, o, para decirlo de otro modo, los *turistas* no deben *invadir* o “*meterse en el barrio*” (véase también, Lacarrieu, 2007). Y así como algunas prácticas son socialmente aceptadas y hasta deseables en los primeros, pueden resultar inadecuadas en los segundos y también a la inversa. La experiencia de esa tarde mostró que transgredir estos códigos puede resultar problemático, no sólo para quienes podemos “*parecer*” o “*estar turistas*” fuera del circuito legitimado para ello, sino también, para quienes “*se quedan en el barrio*”. Para José no era lo mismo circular por la Plaza Matheu solo, con otros amigos del barrio o con nosotros llevando cámaras de foto en la mano. Nuestra compañía lo comprometía en algunos lugares.

El criterio de José, respecto de que hay lugares por donde pueden circular los *turistas* y otros donde no es recomendable que vayan, es ampliamente compartido en el barrio, así como reforzado por numerosas prácticas. Sin embargo, compartir este código barrial, en el sentido de conocerlo e incluso aplicarlo, no implica acordar con él. Por el contrario, estos límites son permanentemente reforzados, pero también disputados y desafiados por diferentes actores. Desde la perspectiva de los jóvenes del taller, así como desde la de muchos habitantes de La Boca que no están involucrados con esta actividad, *turista* es una categoría estigmatizada. Desde estos enfoques, los *turistas*, no saben, no entienden, pueden ser engañados, son *invasores* y, especialmente, “*no le dejan nada al barrio*”. Por otro lado, como ya mencionamos, la actividad es también considerada como una fuente potencial de trabajo por comerciantes y otros habitantes. Es por eso que estas ideas deben ser analizadas en conjunto con las relaciones ambiguas y conflictivas entre los *turistas* y los *del barrio*. Tomando en consideración estos puntos de vista, mi hipótesis es que

turismo y barrio, así como la distinción entre los *turistas* y los *del barrio*, son categorías sociales de clasificación que tienen connotaciones morales antagónicas, que se disputan a partir de una misma tradición de simbolizaciones visuales.

Lo analizado hasta aquí y el incidente en la Plaza Matheu da cuenta de la centralidad de lo visual en las categorizaciones sociales en contextos urbanos contemporáneos, cuestión que ya ha sido ampliamente señalada por varios autores. Pero nos permite también considerar la “experiencia del cuerpo como una realidad vivida” (Jackson, 2011),¹⁸² que no debe ser reducida al estatus de un signo.

5.1.4. “¡Y TODOS EN LA CALLE!”

Entre quienes habitan La Boca, hay un conflicto por los usos y sentidos de los espacios públicos barriales, que adquiere las mayores tensiones entre quienes han logrado una estabilidad habitacional e ingresar en redes de trabajo formal, y quienes tienen situaciones inestables de vivienda y empleo. Unos y otros interactúan en los espacios públicos y deben mantener vínculos de convivencia que implican negociaciones más o menos explícitas.

Más allá de las actividades y actores más visibles, en distintos espacios del barrio se conforman “territorialidades efímeras” (Arantes, 2000: 121), como las de los vendedores ambulantes, los *manteros*, los *trapitos*, los *cartoneros*, quienes se encuentran en situación de calle.¹⁸³ En estas apropiaciones del espacio, los distintos actores suman nuevos elementos al paisaje, producen prácticas de imagen de corta duración temporal, modificando las referencias visuales más estables y legitimadas; realizan usos de calles, veredas, plazas no previstos por los planificadores urbanos. Como señala Ingold (2000: 201), “los paisajes cambian”. Y en esa “composición polirrítmica de procesos” que es un paisaje (*Ídem*), quienes tienen situaciones más

¹⁸² Michael Jackson (2011) parte de una crítica a los modelos semióticos excesivamente abstractos. Trabajando con el concepto de “cuerpo vivido” de Merleau-Ponty y la noción de *habitus* de Bourdieu, Jackson bosqueja un modo de análisis que “coloca el énfasis en los entramados de prácticas corporales en el campo social inmediato y en el mundo material” (*Ídem*: 60).

¹⁸³ En Buenos Aires, se denominan “*manteros*” a vendedores ambulantes que exhiben su mercadería sobre mantas extendidas en las veredas; “*trapitos*” a quienes cuidan los autos estacionados a cambio de un pago o propina; “*cartoneros*” a quienes recolectan cartón y otros derivados del papel y luego lo venden para su reciclado. Para un abordaje de la categoría “personas en situación de calle”, véase Piña Cabrera, 2010. Todas estas son actividades laborales y apropiaciones del espacio público que se encuentran por fuera de aquellas consideradas en las políticas de planeamiento urbano y en los trabajos formales, y susceptibles de ser consideradas como “ilegales” desde la norma jurídica.

inestables de vivienda y empleo, tienen un acceso restringido en la producción de elementos más duraderos. Pero en sus actividades y tareas cotidianas estos actores incorporan de distintos modos los paisajes urbanos e introducen cambios en ellos.

Entre parte de los habitantes más establecidos hay, por un lado, una tendencia a construir demarcaciones de alteridad hacia habitantes que tienen menos recursos económicos haciendo pie en cierta uniformidad de normas, valores y apropiaciones del espacio. El tiempo de permanencia en el barrio y una mayor estabilidad con respecto a la vivienda permite a estos habitantes distinguirse de quienes pueden ser percibidos como *gente de paso* (aun cuando lleven años viviendo allí), considerados por tanto como menos del barrio. Desde estas perspectivas, suele responsabilizarse de una *degradación* a ocupantes, habitantes de asentamientos e inmigrantes de países limítrofes, que tienen bajos ingresos económicos así como situaciones laborales y de vivienda inestables o precarias. También a quienes realizan actividades y apropiaciones del espacio público que resultan disruptivas del orden simbólico y visual público más legitimado. Una de las mayores tensiones ocurre entre comerciantes y vendedores callejeros (ambulantes, feriantes, manteros), disputa común a otras zonas de turismo creciente en la ciudad como la calle Florida, o los barrios de San Telmo y Palermo.

Así lo refería, por ejemplo, un antiguo habitante que vive en el centro del barrio:

Ana: *¿Y era muy distinta de ahora? ¿O más o menos?* [la calle Olavarría]

Víctor: *Y, era más civilizada digamos.*

A: *¿Por qué?*

V: *Porqueee, eran vecinos que, comulgaban todos lo mismo. No había las diferencias que hay ahora que, que hay ... ¡y todos en la calle!*

A: *¿Cómo en la calle?*

V: *Sí, hay gente que, que hace su negocio en la calle.*

A: *Ah.*

V: *Ocupa la vereda.*

A: *¿Y antes no?*

V: *Nooooo, no.*

A: *Claro.*

R: *Antes nooo.*

A: *Claro.*

R: *Antes nos respetábamos unos a otros que es lo que falta ahora.*

(Entrevista con Víctor, enero de 2010)

Desde perspectivas similares, se buscan fijar sentidos en torno al barrio haciendo pie en una *historia*. En estos casos, suelen ser frecuentes las crónicas del pasado con un tono celebratorio y nostálgico, que enfatizan en ciertas prácticas y en

formas de sociabilidad en común. Son recurrentes las referencias a las *calles* y los *patios* como espacios comunes, subrayando aspectos placenteros y alegres: la *solidaridad* y el conocimiento entre los vecinos; los bailes de carnaval; las largas mesas para fin de año; la *limpieza* e impecabilidad con que antes se mantenía todo, gracias al esmero de las mujeres que dedicaban sus sábados a esa tarea. Estos modos de recordar pueden ir acompañados de una comparación con las formas de habitar los actuales conventillos y casas tomadas que, desde estas perspectivas, suelen resaltar aspectos como la *mugre*, la *desidia*, el *abandono*, o que están habitados por *gente que no quiere trabajar, vagos o chorros*.¹⁸⁴ Se apela entonces a nociones de vecindad que excluyen a estos habitantes en tanto *vecinos/as*, para ser identificados como *usurpadores* (en el caso de quienes habitan casas tomadas), *villeros* (en referencia a quienes viven en asentamientos), *ilegales* (a quienes realizan ventas ambulantes) o más generalmente *invasores*. Elias y Scotson (2000: 29) señalan una tendencia de los grupos establecidos a percibir a los *outsiders* no solo como desordenados e irrespetuosos de las leyes y normas, sino también como sucios. Esta percepción se acentúa cuando el diferencial de poder es mayor y refiere a una contaminación por la anomia y por la suciedad, mezcladas en una sola cosa.

Pero junto a esta tendencia, entre los habitantes más establecidos están también quienes incorporan como *vecinos*, al menos discursivamente, a quienes tienen las situaciones más inestables de empleo y vivienda, y/o buscan establecer distintas formas de negociación y cooperación.

Así, por ejemplo, un grupo de varones de entre 10 y 15 años lograron armar una actividad que les generó un recurso laboral luego de que encontraron una pérdida de agua en los terrenos de Casa Amarilla. Entonces, armaron una canilla con una manguera y empezaron a ofrecer el servicio de lavado de autos, principalmente entre habitantes del barrio. Nucleados en una cooperativa, parte de sus ingresos son para el Hospital Argerich por el uso del agua. Los chicos también trabajan como *trapitos*, acomodando los vehículos para estacionar cuando hay partido de fútbol.

En distintas calles y veredas, algunos habitantes del barrio instalan también parrillas tambor, particularmente en días en que hay partido o recitales, en cuadras

¹⁸⁴ *Chorro* es, en un lenguaje informal, una categoría de identificación social. Puede adquirir varios sentidos: persona que roba, persona que cobra más de lo justo por un producto o servicio. *Chorrito* es usado para referir, tanto a quien comete robos menores, como a adolescentes o jóvenes que cometen distintos tipos de delitos.

cercanas al estadio de Boca. O diariamente en algún lugar estratégico. Este es el caso de Zulema -de treinta y cinco años, proveniente de Paraguay, que vive en Barrio Chino con su pareja-, que se traslada cada día con su parrilla hasta la vereda de una esquina enfrente a la Plaza Matheu para vender choripán entre compradores habitués.

Algunos vendedores ambulantes cuentan también con la cooperación de comerciantes que les permiten utilizar las instalaciones del baño, o guardar la mercadería en sus locales. Manuela, por ejemplo, vive en Dock Sud con sus dos hijos, adonde llegó desde Bolivia. Trabaja desde hace cuatro años en La Boca, vendiendo verduras en un puesto que arma cada día frente a un local de la calle Olavarría.

Manuela: “Ahí adentro guardo todo, son amigos, me ayudan mucho. Acá toda la gente me conoce. Se vende bien, yo trabajo mucho.”
(Conversación con Manuela, febrero de 2010)

Manuela extiende sobre la vereda una manta de lana tejida, las frutas y verduras, una balanza, una mesa, una silla, un cartón donde escribe con tiza los nombres y precios de algunos productos. Pero a pesar de que ella cuenta con la ayuda de algunos vecinos, esta forma de venta en la calle, considerada “ilegal” desde la normativa jurídica, implica negociaciones recurrentes con la policía para poder seguir estando allí.

En la segunda parte del capítulo, haremos un cambio de escala para acercarnos hacia el “espacio de proximidad” a la vivienda, y a las relaciones entre *casas*, *veredas* y *calles* como formas materiales y simbólicas.

5.2. Casas, veredas, calles

¿Dónde termina la casa y comienza la calle en La Boca? O viceversa, ¿dónde comienza la casa y termina la calle? ¿Qué prácticas son consideradas por sus habitantes como íntimas y cuáles pueden realizarse ante la vista de los demás? Los espacios de uso colectivo o común, como las veredas o las calles, ¿son de todos en igualdad de condiciones? ¿Forman parte del espacio doméstico o del espacio público? ¿Qué prácticas son deseables, posibles o imposibles en estos espacios? Para explorar estas preguntas, haré foco en las calles interiores, donde las formas de sociabilidad adquieren características que no son posibles en las avenidas, ni en la

principal zona turística. Entiendo que analizar las relaciones entre estos espacios contribuye a entender las tensiones y disputas entre modos diferenciados de imaginar y habitar el barrio, en el marco de los actuales procesos de reconversión urbana y de una creciente comercialización de La Boca. Además, a pesar de que ya mencionamos la heterogeneidad sociocultural del espacio barrial, el análisis de zonas y fronteras al que nos dedicamos hasta aquí podría dar lugar a una suposición que buscaré despejar: la de una mayor homogeneidad social al interior de esas zonas.

En su análisis de la experiencia urbana, Duhau y Giglia (2008: 22-24) establecen una distinción entre un “espacio local o de proximidad” (de dimensiones y formas variables) en los alrededores de la vivienda y en torno al hábitat barrial y un “espacio metropolitano” más amplio (de dimensiones y formas igualmente variables) que corresponde a las estrategias de movilidad de los sujetos y a sus relaciones con la metrópoli. La experiencia del espacio de proximidad permite o favorece “una multiplicidad de relaciones sociales que pueden constituir un tejido relativamente denso y así favorecer el sentido de pertenencia y el arraigo local”. Asimismo, estos autores vinculan la experiencia urbana con el “espacio vivido”, entendido como “conocido, apropiado y que reasegura” y con el “habitar”.¹⁸⁵

En este apartado, me propongo analizar algunos usos y apropiaciones de estos espacios de proximidad, focalizando en las relaciones entre *casas*, *veredas* y *calles* como formas materiales y simbólicas, así como en las formas de sociabilidad que esta espacialidad habilita o inhibe. Además de la situación geográfica, la pertenencia a una zona del barrio se define también por lazos de solidaridad, apropiaciones del espacio y códigos de reciprocidad entre moralidades distintas, que los vecinos construyen en su entorno urbano más próximo. En las calles interiores, actividades, formas de marcación visual, sonidos, olores, se superponen en una misma cuadra en la construcción de una espacialidad socialmente heterogénea donde lo que puede definirse genéricamente como “doméstico” y “público” se imbrican entre sí de modos específicos. Para ilustrar esa situación, parto de la descripción etnográfica de

¹⁸⁵ Estos autores establecen, además, una distinción entre “habitar” y “residir” que no tomaré en cuenta en mi análisis. Si el “habitar” supone cierta dosis de arraigo al espacio de proximidad, el “residir” remite a “la vinculación con un espacio en el que se realizan las funciones propias de la reproducción social (descansar, dormir, comer, guardar sus pertenencias)”. En esta dirección, es posible “una forma de relación con el espacio local que es definible como residir sin habitar” Duhau y Giglia (2008: 22-24).

las interacciones sociales y los paisajes en una calle interior del barrio durante una tarde de verano.

5.2.1. UNA TARDE EN LO DE MÓNICA

Es una calurosa tarde de verano. Me bajo del ómnibus en la Avenida Brown. Voy a la casa de Mónica, donde un grupo de mujeres se junta los sábados por la tarde para ensayar candombe. Camino por una calle transversal las pocas cuadras hasta llegar, bajo la sombra de los fresnos y paraísos que están plantados sobre el borde de las veredas. Las puertas y ventanas de varias casas están abiertas. Algunas de ellas tienen una cortina de tela en la puerta o en las ventanas, que separa la calle del interior de las viviendas. En otras, puedo ver las habitaciones a mi paso desde la vereda, un hombre recostado en una cama, una pareja comiendo y mirando televisión, un largo pasillo. Las voces de varios niños jugando en el patio del fondo llegan hasta la vereda. También desde la calle veo ropa colgada, plantas, juguetes y otros objetos, que asoman desde los balcones de los conventillos o viviendas que tienen doble altura.

Llego a lo de Mónica. La entrada a su casa es una ancha puerta de hierro y vidrio. No necesito tocar el timbre. Ella me ve acercarme desde el otro lado de la puerta y sale a recibirme, después de un abrazo afectuoso me invita a pasar. De sus 52 años, Mónica pasó los últimos quince en La Boca, nació y creció en la localidad de Pehuajó en la Provincia de Buenos Aires. Entramos juntas a una vivienda de un ambiente que Mónica alquila y donde vive sola. Sobre la pared cercana a la entrada hay varios posters de sus músicos preferidos, un tapiz, calcomanías del grupo de candombe, cuadritos con fotografías que ella misma tomó de distintas calles de La Boca, una cinta azul y amarilla.

La puerta que da a la calle queda abierta. A medida que cada una de las otras mujeres va llegando -luego de caminar unas pocas cuadras o de viajar desde otros barrios de la ciudad- entra y saluda a las demás. Algunas se quedan adentro, otras van a conversar a la vereda. La mayoría de ellas promedia la década de los veinte o los treinta años, sus actividades laborales son variadas.

Salgo con Mónica y otra de las mujeres a conversar a la vereda. Mónica lleva un par de sillas plegables que deja instaladas en el frente de su casa para las que quieran sentarse.

A nuestro alrededor, una superposición de intereses y usos del espacio variados se materializan en parte en el paisaje. La mayoría de las construcciones son de viviendas, donde se alternan casas de una planta (entre las cuales hay algunos conventillos en diverso estado de conservación), y dos edificios de monoblocks de pocos pisos. A media cuadra de donde estamos, una vivienda tiene la fachada completamente pintada de azul, y los marcos de las ventanas en amarillo. En la cuadra de enfrente hay un gran terreno vallado, detrás del cual asoma el hormigón de una obra de viviendas en construcción. Grandes carteleras de publicidad de vía pública están instaladas sobre el muro que rodea la obra.

Mientras estamos conversando allí llegan dos hombres con nuevos afiches para pegar en las carteleras. A medida que ellos avanzan con su tarea de encastrar los afiches, ante nuestra vista se va formando una nueva imagen que reemplaza a la anterior y cambia el paisaje de esa esquina. La foto muestra a un hombre exultante de alegría, junto al logotipo de un bingo y una leyenda en grandes letras que apunta a interpelar a potenciales consumidores con la promesa de un golpe de suerte: *“¡¡Multiplique sus chances de ganar!!”*. Las imágenes en colores vibrantes se

recortan visualmente de los materiales que asoman por detrás: los parantes de la obra y una alta pared de doble altura, de vieja chapa acanalada oscurecida por la herrumbre, perteneciente a un conventillo. La comercialización del espacio urbano se materializa en la instalación de grandes carteleras de publicidad de vía pública, no solo en las avenidas sino también en las calles interiores. Estas prácticas de imagen forman parte de los elementos visuales efímeros de los paisajes urbanos, al igual que graffitis, firmas, stencils. Importa destacar, sin embargo, que a diferencia de estos últimos, en la relación entre espacio y legalidad, la publicidad queda del lado de lo legal e institucional.

En una de las esquinas próximas hay una iglesia evangelista. Las paredes de la sencilla edificación de una planta pintadas de un blanco impecable, la leyenda “JESÚS TE AMA” prolijamente pintada en letras de color rosado, la fotografía de un paisaje serrano que acompaña el cartel con el nombre, contrastan con los colores gastados por el uso y el tiempo de los muros vecinos.

Sobre la esquina cercana a donde conversamos hay cinco pares de zapatillas atadas entre sí y colgadas de los cables de luz. Le pregunto a Mónica si sabe por qué están esas zapatillas allí. Su respuesta no se hace esperar:

“Esta esquina es muy solicitada, muy frecuentada. Acá se juntan todos los chorritos, los que venden merca, se sientan acá.”

Mientras conversamos, Mónica me va haciendo comentarios sobre algunos vecinos, refiriéndose a algunos por sus actividades laborales, a otros por su origen nacional. Le pregunto cómo sabe tantas cosas.

“Acá se sabe todo, nos conocemos todos. Todo está muy expuesto. Está bueno saber, por una cuestión de cuidarme, saber por dónde andar o no. A mí nunca me pasó nada, pero hay que saber cómo manejarse en el barrio. Acá con los pibes que se reúnen cerca de mi casa, yo me manejo, es una cuestión de actitud, ¿viste? Hay que lograr que te respeten.”

A medida que avanza la tarde, en varias casas a nuestro alrededor, los habitantes salen a la vereda. Sacan sillas y mesitas, se sientan a tomar mate, a conversar. Mónica me cuenta que también hay quienes hacen asado en la puerta de la casa.

“La semana pasada hicieron un asado enorme allá enfrente, se sentía el olorcito hasta acá. Yo cuando quiero hacer un asado también lo hago, sobre una chapa en la calle, porque en mi casa no tengo lugar. Acá al lado vive una mujer que el marido es taxista y viene tarde. Cuando yo hago asado siempre me pide si puedo hacerle un pedazo de carne para ellos y yo les hago.”

Sobre la calle, muy cerca nuestro, unos cinco chicos que no llegan a los doce años juegan al fútbol, gambetea una pelota, dirigiéndola hacia los arcos marcados con bolsas de plástico con basura. Cuando está por comenzar el ensayo del grupo, Mónica se acerca a los chicos y con un tono enérgico pero amistoso les pide: “che, ¿por qué no corren un poco el arco?”. Ellos no le contestan y siguen jugando, parecen no haberse dado por enterados, pero al ratito se mudan una media cuadra y arman de nuevo los arcos con nuevas bolsas de basura que toman de una pila amontonada sobre una de las esquinas.

El fuego sobre la calle ya está encendido, las mujeres van acercando los tambores para templar el cuero, ubicándolos en círculo alrededor del fuego. La luz cambia a nuestro alrededor a medida que va oscureciendo. Lentamente, cada una va tomando su tambor y entre todas se va formando un círculo alrededor del fuego. El volumen comienza a crecer con el sonido rítmico y fuerte de los distintos tambores, hasta llegar a tapar todos los otros sonidos de la calle.

Varias vecinas y vecinos se aproximan a mirar, algunos se quedan un rato mientras toman mate. Entre ellos, hay mujeres con carritos con bebés y niños. Una chica, de unos 18 años, se acerca junto a otras dos amigas y comienza a bailar al ritmo de los tambores. Desde la vereda de enfrente cuatro varones de unos 18 años que están allí sentados desde temprano la miran bailar, mientras hacen comentarios entre ellos. Al rato, uno de ellos se acerca a la bailarina y comienza a moverse siguiendo su ritmo. Bailan juntos un largo rato, muy cerca de los tambores. Los otros tres chicos miran desde enfrente a su amigo, sin moverse de donde están. Luego, el que estaba bailando se vuelve con sus compañeros, que lo abrazan y festejan. Hay una interacción atenta entre quienes tocan los tambores, quienes se acercan a mirar, quienes deciden bailar al ritmo de los sonidos. Unos y otros se interrelacionan y ajustan sus comportamientos entre sí, conformando una performance colectiva compartida no programada, sin que necesariamente medie la palabra o fórmulas como el saludo al llegar o retirarse.

El ensayo dura aproximadamente una hora. Cuando los tambores se aquietan, se reanuda el mate y las conversaciones en la vereda. También, de a poco, vuelvo a escuchar otros sonidos de la cuadra. En la iglesia, las puertas que dan sobre la esquina están abiertas, dejando ver su interior y a unas treinta personas reunidas, el sonido de un piano electrónico llega desde allí, a través de unos parlantes. Un rato más tarde, la música que sale desde las ventanas abiertas de un departamento de enfrente se superpone al sonido de la iglesia y a nuestras voces. Poco después, un grupo de chicos de entre unos quince y dieciocho años, se ponen a probar unas motos. Aceleran al iniciar el recorrido a media cuadra de donde estamos nosotras, pasan delante nuestro y frenan un poco más adelante, repitiendo el mismo procedimiento una y otra vez. Gaby, una vecina que participa en el grupo, hace un gesto de disgusto ante el ruido de las motos y comenta:

“Este es un barrio muy ruidoso. Acá todo el mundo pone la música para afuera, para la calle. Acá escuchás de todo, cumbia, música paraguaya, rock, hay de todo.”

Después de conversar un rato, las mujeres deciden ensayar otro poco y el sonido de los tambores se reanuda. A las diez y media de la noche, Mónica pide que dejen de tocar, es el límite de horario que ella considera y las demás acuerdan que deben respetar con el sonido.

(Diario de campo, enero de 2010)

Una primera cuestión que podemos señalar, a partir de la descripción, es **una permeabilidad entre los espacios interiores de la casa y los espacios de la calle**. Parte de las prácticas vividas en el interior de algunas viviendas son visibles y audibles desde la calle. En diferentes actividades de la cotidianeidad, los cuerpos de sus habitantes, sus objetos (muebles, televisores, otros), cuándo tienen las luces encendidas o apagadas, cuándo entran o salen, la música que escuchan, están *expuestos* y pueden ser vistos por sus vecinos, así como por circunstanciales transeúntes a través de puertas y ventanas abiertas. Los límites materiales entre el interior de las viviendas y la vereda pueden ser en otros casos una cortina de tela, que separa un lado y otro, especialmente en el verano en viviendas construidas con

materiales livianos que no suelen contar con aparatos de refrigeración. Sin embargo, el hecho de que no siempre haya límites materiales fuertes entre la *casa*, la *vereda* y la *calle*, que sea posible **ver** situaciones domésticas que suceden en el interior de las viviendas no impide la existencia de “límites invisibles, pero presentes” (Arantes, 2000: 118), que no pueden ser atravesados por la mirada sin sentir la indiscreción que la acción supone. Además, el hecho de que “*todo se sabe, todo está muy expuesto*” convive con variaciones en las formas de relacionamiento que van demarcando distinciones entre propios y ajenos, donde la diferencia muchas veces es también desigualdad. En el caso de Mónica, al igual que la mayoría de los habitantes del barrio, ella sabe quién es quién entre sus vecinos, al menos dentro de su espacio de proximidad. Con algunos de ellos tiene una interacción social que incluye el saludo, conversaciones casuales en la vereda o el intercambio de algún favor, como cocinarle un pedazo de carne en la propia parrilla al vecino que llega tarde de trabajar. Con otros, el conocimiento se limita a lo que se percibe a la distancia (lo que se ve, se escucha, se huele), o a lo que se sabe por comentarios de otros. Estas interacciones pueden incluir el reconocimiento explícito del otro que implica el saludo, o se puede ejercer un abanico de posibilidades que van desde “la desatención cortés o indiferencia de urbanidad” (Delgado, 2007:190) hasta la evitación, aún cuando se compartan diariamente los mismos espacios.

En ese contexto, el *cuidarse* para Mónica no pasa, como para otros habitantes de la ciudad, por tener instalados en su casa sistemas de seguridad como rejas, alarmas o puerta blindada, tampoco por quedarse adentro o mantener la puerta cerrada con llave. Aunque en los últimos años se han incorporado en La Boca nuevos sistemas de seguridad y rejas como en otros barrios de la ciudad -especialmente en las edificaciones de mayor calidad-, todavía es muy frecuente que sus habitantes dejen puertas y ventanas abiertas durante el día, o puertas cerradas con una sola llave cuando están en el interior de las viviendas. En cambio, lo que Mónica considera importante, como muchos otros habitantes y usuarios cotidianos del barrio, es saber *por dónde andar o no*, tener un conocimiento acerca de *cómo manejarse*, donde hay una cuestión de *actitud* que resulta relevante. Para saber *cómo manejarse* es importante también poder decodificar signos visuales que van demarcando territorialidades que adquieren sentidos particulares.

Hay, además, una cierta circularidad o **continuidad visual entre los paisajes urbanos cotidianos y el interior de las viviendas**, en la materialización y

exposición de signos-símbolos que visibilizan una pertenencia barrial. En muchas de las casas que visité, la combinación de los colores azul-amarillo estaba presente de algún modo. Puede ser en un pequeño detalle, como una cinta, un plato, un cuadro, un reloj, o en algún objeto de uso cotidiano como un mate. También algún objeto o imagen con el Puente o con una casita de colores son comunes. Estos objetos pueden estar exhibidos junto a otros, que dan cuenta de diversas identificaciones sociales (nacionales, religiosas, políticas, musicales, etc). En algunos casos, toda una pared es destinada al “*club de los amores*” en una memoria construida con afiches de campeonatos, fotos de los grandes jugadores como Maradona o Palermo, una camiseta firmada, platos, medallas, en una decoración que tiene aspectos en común con el “templo del culto pugilístico” que describe Wacquant (2006), en “*Entre las cuerdas*”. Así, las distintas disposiciones van ligando estos signos de identificaciones colectivas a una memoria personal y a la cotidianeidad. Asimismo, en muchos bares y restaurantes, no sólo dentro del circuito turístico, hay una pared destinada a la memoria barrial. Estas escenificaciones pueden adquirir diferentes énfasis: en lo portuario, en Quinquela y los pintores del Riachuelo, en lo futbolístico, en las inundaciones o las fiestas de carnaval (en numerosos cuadros enmarcados y dispuestos uno junto al otro que muestran fotografías blanco y negro). Incluso la sede de la Comisaría, ubicada en la calle Pinzón, tiene la fachada decorada con mosaicos de colores y varios murales pintados con paisajes del Riachuelo en su interior. Así, más allá de la hipervisibilización que una tradición de simbolizaciones del barrio puede adquirir para el turismo, hay una **escenificación casi omnipresente de lo boquense que forma parte de la cotidianeidad**, de un modo particular que no sucede en otros barrios de Buenos Aires.

Respecto de los **usos de las veredas y las calles como extensión de las casas**, vimos que en calles interiores resultan espacios por los que se puede pasar, circular, caminar, así como también estar, cocinar, comer, jugar al fútbol. Cada una de estas prácticas, sin embargo, tiene reglas o códigos barriales implícitos. Aún cuando se trata de espacios jurídicamente públicos, es decir asignados desde el Estado para el uso colectivo, esta condición no significa que puedan ser apropiados por *todos* de igual manera. Estos espacios suelen ser usados como una especie de prolongación o continuidad de la propia vivienda, en una apropiación que, en una especie de gradiente, va pasando de un uso más íntimo o doméstico hacia uno más público en la medida que se avanza desde la vivienda hacia la calle. En ese pasaje, desde un mayor

nivel de intimidad en la casa hacia un mayor nivel de publicidad hacia la calle, veremos que las negociaciones y conflictos por la apropiación del espacio entre distintos vecinos también aumentan al avanzar hacia la calle. Por ejemplo, cuando hubo que encender el fuego en la calle, frente a la casa de Mónica, un grupo de chicos ya estaba jugando allí a la pelota. Ante la superposición de intereses sobre el mismo espacio de la calle, ella les sugirió que se corrieran. Los chicos inicialmente parecieron no tomar en cuenta su pedido, ni siquiera le contestaron, pero pasados unos minutos se trasladaron unos cincuenta metros en la misma cuadra, respetando la prioridad de uso del espacio de la calle de quien vive allí.

Por otra parte, objetos como la basura, adquieren nuevos sentidos al pasar de la cocina o el patio, donde se van juntando en una bolsa como desperdicios, residuos o cosas a deshechar, hacia la calle. Una vez allí, las bolsas se amontonan sobre la vereda, a veces en containers. Durante el tiempo que transcurre hasta que son retiradas por personal encargado de la recolección de residuos, las bolsas se incorporan a los paisajes urbanos y pasan a ser objetos de uso común o público. Así, estas bolsas pueden ser abiertas por perros en busca de su alimento diario, resignificadas por los chicos en tanto arcos de fútbol, revisadas por cartoneros y por personas que buscan comida. Este desplazamiento desde la casa hacia la calle y los nuevos usos de las bolsas son percibidos por parte de algunos vecinos como *suciedad* (o *mugre*), en calificaciones que, como vimos anteriormente, también pueden ser trasladadas de los espacios hacia las personas. Douglas (2007) sostiene que la suciedad consiste en aquello que consideramos desorden, fuera de lugar. Las cosas no son limpias o sucias en sí, aquello que es limpio con respecto a una cosa, puede ser impuro con respecto a otra. “No hay suciedad absoluta: existe sólo en el ojo del espectador” (*Ídem*: 20).

La expansión de la casa hacia la calle en La Boca aparece reforzada por una particularidad material de las veredas en algunas áreas del barrio. En aquellas zonas donde las viviendas y las veredas fueron construidas elevadas por sobre el nivel de la calle, debido a las inundaciones que anteriormente se producían en el barrio, las veredas conforman una especie de antesala de la casa. Cuando la vereda cambia de altura entre una edificación y la de al lado, esta variación contribuye a delimitar un espacio diferenciado para cada vivienda. Sumado a esto, la dificultad de caminar por veredas donde es preciso subir y bajar escalones todo el tiempo lleva a que muchos peatones caminen mayormente por la calle, dejando la vereda más libre para uso de

los habitantes de las viviendas. De este modo, así como es posible sacar sillas a la vereda e instalarse a conversar, sacar la mesa para comer, hacer un asado en la vereda o sobre la calle dentro del área que corresponde a la propia vivienda, no es posible hacerlo en la vereda o espacio de la calle correspondiente a la vivienda de un vecino sin entrar en conflicto, a menos que quien lo haga haya sido invitado o autorizado por aquel.

Mónica me explicó que en el barrio es muy común “*salir a la vereda*” en verano, entre otras cosas, porque hay cantidad de casas que son pequeñas, o que están habitadas por muchas personas. Por cierto, caminando a la tardecita, siempre me encontré con personas instaladas en la vereda, solas o en pequeños grupos, tomando mate sentadas en sillas, o refrescos alrededor de una pequeña mesa, o cenando en torno a una mesa más grande ya entrada la noche. Esta práctica, que era muy extendida en los barrios de Buenos Aires (como lo narró Roberto Arlt en la década de 1930 en una de sus “Aguafuertes Porteñas”), ya no es tan frecuente en espacios de la ciudad donde han proliferado los límites materiales (ascensores, puertas, rejas, alarmas) entre la vivienda y la calle. Sin embargo, sigue siendo una modalidad practicada en los barrios populares. En La Boca, además, ciertas particularidades materiales (las veredas, las variaciones de altura entre una vivienda y otra) contribuyen a delinear una especificidad propia de lo *boquense*, donde algunos usos y costumbres de los migrantes de comienzos del siglo XX tienen una continuidad en el presente.

En su análisis del barrio del Abasto, ubicado en el centro de la ciudad, María Carman (2006: 187-191) exploró el modo en que se conjugaban casa y calle entre habitantes de baldíos tomados. La autora señala que cocinar en la calle en la cotidianeidad era allí una práctica que sólo realizaban estos habitantes y que era mal vista por el resto de los vecinos de sectores medios. En barrios céntricos de la ciudad, es posible también ver obreros de la construcción que, en un alto de sus tareas y alejados de sus lugares de residencia, realizan un asado sobre una chapa en la vereda o sobre la calle. En La Boca, en cambio, cocinar en la calle en la cotidianeidad es una práctica más extendida y que cuenta con una aceptación social más amplia, aunque es más habitual entre habitantes de sectores populares que entre sectores medios. Sin embargo, como vimos en el relato de Mónica, la exposición a la mirada de los otros que implica esta posibilidad de hacer un asado en la calle, está acompañada por formas de reciprocidad, como cocinar para un vecino.

Otro uso frecuente de la vereda como extensión del espacio de la vivienda, durante los veranos, es el de instalar allí una pequeña pileta de lona, que es compartida por varios niños de un mismo hogar o de viviendas cercanas que se conocen entre sí. Escenas similares se repiten en verano en distintas cuerdas del barrio en el frente de algunas viviendas o en algún centro barrial, donde los niños juegan en el agua, casi siempre cuidados por mujeres. Asimismo, en la cotidianeidad, es común en muchos habitantes que no hagan distinción entre las vestimentas para estar en el interior de sus viviendas y aquellas que usan para transitar por el entorno cercano a ellas. Incluso es posible ver, especialmente entre las personas de más edad, que un vecino sale en pijama a la calle a visitar a otro que vive cerca.

Además, algunas formas de marcación visual del espacio público urbano dan cuenta de una **proyección del ámbito de la afectividad doméstica a la calle**, también presente en otros barrios de Buenos Aires. Los pasacalles, por ejemplo, son frecuentes en las calles interiores. Generalmente están dirigidos a una persona en particular con quien hay una relación próxima (familiar, amigo/a, pareja) o a alguna entidad religiosa (santo/a, virgen). Estas formas de marcación visual se utilizan para celebrar, para agradecer, para pedir por alguien en especial, dando publicidad (en el sentido de hacer público) a sentimientos y emociones que hacen a las vidas personales de quienes habitan en el entorno próximo.

Camino por Barrio Chino. Un pasacalle atraviesa el asfalto, colgado de un árbol en cada extremo. Junto a varios corazones pintados en color rojo, una leyenda en letras cursivas de color negro enuncia: *“Feliz cumple Sonia. Te desean tus papis, abuelitos, hermanos, tíos”*. Unas cuerdas más adelante veo otro, que dice: *“Gracias San Expedito por protegerla”*.

(Diario de campo, marzo de 2009)

Por otra parte, la descripción del **ambiente sonoro** de la cuerda de Mónica durante esa tarde de sábado de verano, mostró que una cantidad de actividades y sonidos se superponían entre sí. Asimismo, desde el interior de las viviendas y edificaciones, diferentes músicas y voces se proyectaban hacia el exterior. Situaciones como esta resultan cotidianas en diferentes calles y zonas del barrio. Hay, también, algunos sonidos proyectados desde la calle, que están pensados para ser escuchados desde el interior de las viviendas. Es, por ejemplo, el caso del voceo de algunos vendedores ambulantes, como el vendedor de huevos, que suele circular en una vieja camioneta, ofreciendo su mercadería a través de un megáfono: *“¡Huevoooooo! ¡Llegó el hueverooooo!!!”*. O el del vendedor de sandías: *“¡Hay*

sandíaaaaa! ¡fresquita la sandíaaaaa!”. Aunque el margen de tolerancia a los sonidos o a algunas prácticas domésticas de los otros parece relativamente amplia, es importante destacar, sin embargo, que hay límites, que deben negociarse o autorregularse.

Esta suerte de límites que podríamos llamar flexibles, porosos o de interpenetración, se da no sólo entre la *casa*, la *vereda*, la *calle*. También ocurre respecto de la propiedad privada o colectiva, entre casa y casa, o en cuestiones como la tenencia de los perros, principalmente entre habitantes de menores recursos económicos. Dentro de una vivienda, puede haber espacios compartidos entre varias familias u hogares. El más conocido es el *patio*, espacio común en los conventillos o inquilinatos. A veces, se comparte el timbre, que sólo es escuchado por quienes viven en las habitaciones más cercanas a la calle, que se encargan de avisar a los que están atrás, o se comparte la heladera. Incluso entre diferentes viviendas, a las que se accede por puertas distintas desde la calle, hay ocasiones en las que se comparte el timbre. Estos usos de los espacios adquieren visibilidad en los paisajes barriales en carteles y pinturas de confección casera. Hay, por ejemplo, pequeños carteles pintados a mano sobre las puertas de algunas viviendas con leyendas como: “*el timbre está en la puerta de al lado*”, acompañado por una flecha que indica la dirección. En estos casos, para acceder a una vivienda es preciso primero comunicarse con alguien que vive en otra.

Por otra parte, hay cantidad de perros sueltos en las calles que no tienen un dueño determinado, pero que tampoco podría decirse que no son de nadie. No se trata de aquellos perros de raza, con el pelo brillante y cepillado, correa y collar, que suelen llevar los paseadores de perros en barrios con mayor porcentaje de habitantes de sectores medios-altos de la ciudad: estos perros tienen nombre, son cuidados entre varios vecinos, pueden dormir en la calle o en el interior de una vivienda, a veces son alimentados por un vecino, a veces por otro.

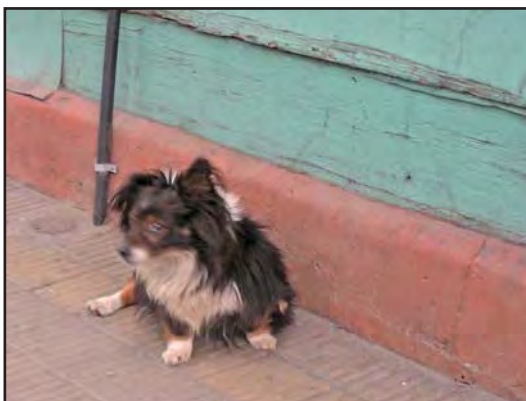
El análisis realizado a partir de la descripción etnográfica nos permite considerar que en las calles interiores de La Boca, *casas*, *veredas* y *calles* se articulan entre sí de modos particulares, conformando una espacialidad y un paisaje urbano socialmente heterogéneos que adquieren características distintivas, tanto respecto del área turística más delimitada como tal, como de barrios más céntricos de la ciudad.

Roberto DaMatta (1997) conceptualizó “casa” y “calle” en tanto esferas de significación social, espacios morales culturalmente diferenciados, que solo pueden

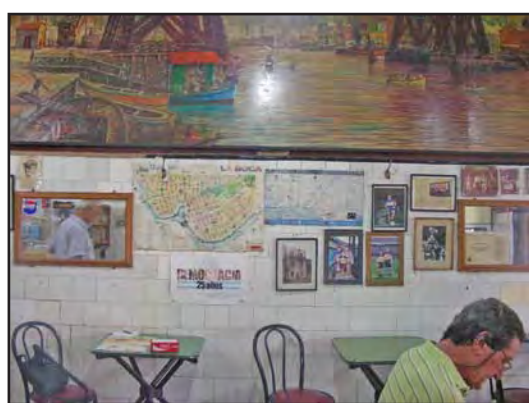
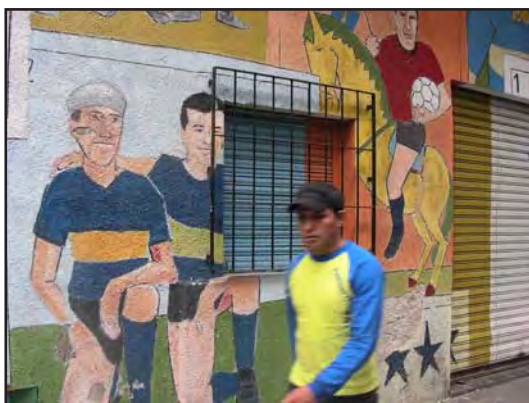
definirse con precisión en contraste o en oposición a otros espacios.¹⁸⁶ Para DaMatta, la sociedad brasileña actúa por medio de códigos sociales complementarios, y hasta cierto punto diferenciados: un código de la casa y un código de la calle. Si el primero está basado en la familia, la amistad, la lealtad, la persona y el compadrazgo; el segundo se sustenta en leyes universales, burocracia, formalismo jurídico-legal. No es posible aplicar esas distinciones en este caso. Pero algo sobre lo que nos llama la atención el autor, es que más importante que la posición de los elementos es su conexión, su relación, los eslabones que conjugan. Encuentro interesante tomar en cuenta esta idea de códigos complementarios, más allá de los significados asignados por DaMatta a cada una de las esferas. Desde ese enfoque, podemos señalar una distinción más definida entre la espacialidad de la casa y la de la calle entre habitantes de sectores medios. Conjuntamente, una permeabilidad de los espacios interiores de la casa y de los espacios de la calle, así como respecto de la propiedad privada y colectiva, que sintoniza mejor con los modos de habitar la ciudad de los sectores populares.

Además, hay una tensión entre representaciones de la calle como espacio de construcción de un *nosotros*, a partir de la ecuación vecindad / solidaridad, donde es posible la convivencia e incluso cierta reciprocidad entre formas de sociabilidad y moralidades distintas; y la calle como espacio vinculado al desorden o al peligro, a partir de lo cual es posible afirmar que “*ya no hay códigos*”. Ambas representaciones coexisten y son activadas en contextos variados por habitantes del barrio de distintas pertenencias sociales. Pero la primera se corresponde con un ideal de vecindad y comunidad homogénea, construido en las primeras décadas del siglo XX y que ha sedimentado en una *historia* y una *identidad boquense*, desde los cuales los habitantes más establecidos marcan una distinción entre un *antes* idealizado y un *ahora* desordenado o degradado.

¹⁸⁶ Varios autores han revisado desde distintos énfasis los aportes y limitaciones del ya clásico texto de Roberto DaMatta. Véase: Arantes, 2000: 118-119; Carman, 2006: 187-190; Proença Leite, 2007: 132; Segura, 2010.



Casas, veredas, calles. De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha > 147. Foto: agosto de 2012. 148. Foto: junio de 2012. 149. Foto: noviembre de 2009. 150. Foto: noviembre de 2009. 151. Foto: Ozlem Ogun, agosto de 2008.



Casas, veredas, calles. De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha > **152.** Cerca de la cancha de Boca. Foto: noviembre de 2009. **153.** Kiosco cerca de la cancha de Boca. Foto: septiembre de 2009. **154.** Puesto de venta de choripán sobre la calle. Foto: agosto de 2008. **155.** Vendedor de sandías. Foto: noviembre de 2010. **156.** Interior de bar orientado a trabajar prioritariamente “para el barrio”, con mural, mapa, afiches y fotos sobre La Boca. Foto: enero de 2010.

5.3. Sobre el espacio público urbano

Analizar las prácticas urbanas de La Boca en su multiescalaridad, desde el barrio y sus zonas hasta los espacios de proximidad a la vivienda y las relaciones entre *casas*, *veredas* y *calles*, como espacios materiales y simbólicos, implica preguntarnos por categorías como la de “espacio público urbano” y por los modos de articulación entre lo doméstico y lo público, entre lo privado y lo público, o entre espacio y legalidad.

Las transformaciones sociales del último siglo, particularmente aquellas vinculadas a los medios masivos, la informática y lo digital, vuelven anacrónicas las divisiones dicotómicas entre público y privado, así como entre doméstico y público (o político). En esta dirección, distintos autores han planteado la necesidad de superar los enfoques binarios que oponen estas distinciones. Respecto de lo público y lo privado, García Canclini (1996) ha señalado que lo público ya no es claramente localizable en espacios materiales, recomendando no reificar lo público-privado como esferas o espacios discretos, sino intentar “percibir las interrelaciones multidireccionales entre ellos”. De todos modos, seguimos practicando una espacialidad a la que estamos ligados, más allá de la desterritorialización de algunos elementos que ahora forman parte de ámbitos virtuales.

Simultáneamente, la categoría de “espacio público” ha cobrado enorme relevancia en la Ciudad de Buenos Aires, desde la década de 1980 con la vuelta de la democracia y, crecientemente, en los últimos años (Gorelik, 2006; Menazzi, 2007). Como noción de sentido común, su polisemia vuelve a esta categoría un “recurso seguro e incuestionable” (Menazzi, 2007). Por cierto, en La Boca, la noción de *espacio público* es usada por diferentes actores, en múltiples cuestiones y con sentidos muy variados. Habitantes propietarios o inquilinos se quejan porque *el espacio público está degradado*, o plantean la necesidad de tener *más espacios públicos* verdes y de recreación como plazas. Funcionarios del GCBA, integrantes de ONG, referentes de instituciones barriales refieren a la *recuperación o renovación de espacios públicos*; urbanistas y arquitectos presentan proyectos de planificación y regulación del *espacio público*.

Esta ambigüedad de la categoría de “espacio público” desde sus múltiples tradiciones teóricas y usos, así como los peligros de caer en una idealización desde miradas normativas y desancladas que presuponen un cierto tipo de sujeto social o un

espacio instituido y reglado de antemano, han sido reiteradamente señaladas. Ante estas dificultades, algunos autores han optado por otros caminos. Así, una posibilidad es abandonar la noción de espacio público y usar en cambio conceptualizaciones como la de “espacios comunes” (Da Representação y Soldano, 2010). Otra opción es establecer una distinción entre “espacio urbano” y “espacio público”, postulando que sólo en determinados contextos específicos el espacio urbano adquiere, además, una dimensión política y se vuelve espacio público (Proença Leite, 2007).

Tomando en consideración el análisis realizado hasta aquí, entiendo que es apropiado seguir utilizando la categoría de “espacio público”, no como una noción estable y susceptible de ser definida *a priori*, sino desde una perspectiva dinámica y en constante formación, que permita “enfocar los contactos entre las dos dimensiones tan diferentes que supone, la política y la urbana” (Gorelik, 1998: 22). Como planteo en la Introducción, los usos de la noción de **espacio público urbano** en este trabajo remiten a una espacialidad concreta, material y simbólica, y a las relaciones sociales que lo constituyen. Mi énfasis está puesto en el espacio público urbano en tanto territorio de ejercicio y disputa de poder para imprimir usos y sentidos en torno al barrio, que involucra los trabajos de la imaginación, la experiencia del habitar y las dinámicas de identificaciones sociales.

Desde este enfoque, tomo en cuenta algunas precauciones en los usos de esta noción. Siguiendo la síntesis propuesta por Ramiro Segura (2010: 282):

Triple precaución, entonces: evitar reificar lo público para, en cambio, restituir su ambivalencia y carácter contingente, reconociendo las múltiples escalas que eventualmente pueden estar involucradas en las coyunturas donde emerge lo público y prestando atención a las desigualdades y exclusiones que lo constituyen y que se reproducirán, cuestionarán y/o revertirán a través del mismo.

Por su parte, Duhau y Giglia (2008: 51-52) postulan como central en el estudio de los espacios públicos urbanos contemporáneos la cuestión del “orden urbano”, entendido como

el conjunto de normas y reglas tanto formales (pertenecientes a algún nivel del orden jurídico) como convencionales a los que los habitantes de la ciudad recurren, explícita o tácitamente, en el desarrollo de las prácticas relacionadas con los usos y las formas de apropiación de los espacios y bienes públicos o de uso colectivo que, más allá de la vivienda, son los elementos constitutivos de la ciudad.

En esta dirección, en los diferentes usos del espacio público urbano se ponen en juego diferentes negociaciones y tensiones en la relación entre espacio y legalidad. Para el caso argentino, Wright (2010) señala una “dispersión normativa” y

la consecuente “imposibilidad de construcción de un habitus vial homogéneo”. La relación entre espacio y legalidad varía no solo entre países y ciudades sino entre distintas zonas de una misma ciudad. En el Área Metropolitana de Buenos Aires, “la frontera Capital/Provincia es una frontera entre dos legalidades diferenciadas” (Grimson, 2009a: 17).

Desde estas consideraciones, en el capítulo anterior y en este busqué focalizar particularmente en los códigos barriales implícitos pero presentes, que se ponen en juego en una serie de prescripciones y proscripciones respecto de los usos y significados de los espacios y de la circulación por las distintas zonas del barrio.

En La Boca los usos y apropiaciones de los espacios y bienes públicos están regulados por la coexistencia, tensiones y negociaciones entre códigos barriales específicos (como la prioridad en el uso de las veredas), códigos urbanos más amplios (como las zapatillas colgadas en los cables) y las normas jurídicas. Las distintas articulaciones entre estas reglas hacen posibles, deseables o prohibidos ciertos usos y significados, les otorgan mayor o menor legitimidad. Es por eso que, aunque es posible identificar un orden simbólico y visual público más legitimado y que tiene una historicidad, este orden coexiste con distintos órdenes en disputa, aunque con diversos grados de legitimidad.

Cabe señalar, además, que frente a estudios que sugieren, para otros contextos metropolitanos como la Ciudad de México, la existencia de una “disociación entre el espacio jurídicamente público y las actividades de la vida cotidiana” (Duhau y Giglia, 2008: 59); o una tendencia a un “repliegue en la vida doméstica” (García Canclini, 2010: 121); podemos sostener que en La Boca, los espacios jurídicamente públicos (veredas, calles, plazas) son, como vimos, espacios usados no sólo para circular o trasladarse de un lugar a otro sino para estar, donde son posibles una serie de prácticas de la vida cotidiana de sus habitantes. Estas prácticas, sin embargo, están sujetas a distintos condicionamientos, como la zona o cuadra, la temporalidad, o las apariencias y comportamientos de los actores. Si bañarse en una pileta de lona en verano es posible en la vereda de una cuadra de poco tránsito vehicular de una zona no turística, esa práctica no es posible en Caminito o en la ribera turística.

5.4. Recapitulando

El objetivo de este capítulo fue analizar las relaciones entre cuerpos, paisajes urbanos cotidianos y formas de identificación-alterización social, haciendo foco en las prácticas espacio-temporales y las interacciones sociales en las calles del barrio. Para ello, en primer lugar, busqué complejizar las demarcaciones de zonas y fronteras del barrio que analizamos en el capítulo anterior con las dinámicas de identificación - alterización social; luego, focalizé en los espacios de proximidad a la vivienda y en las relaciones entre *casas*, *veredas* y *calles* como espacios materiales y simbólicos.

En la primera parte, procuré identificar algunos sentidos hegemónicos sedimentados en las categorías *vecino/a* y *boquense*, desde los cuales es posible construir distinciones *nosotros-otros* en una escala barrial, así como algunas características de quienes tienen más legitimidad para autoidentificarse y ser interpelados por otros en tanto tales. Tomando en cuenta un enfoque relacional de la desigualdad y la exclusión, analicé luego algunas dinámicas de identificación-alterización, haciendo foco en las demarcaciones de alteridad estigmatizantes y en las prácticas urbanas. En primer lugar, tomé en cuenta una dimensión etaria, para analizar las alterizaciones de los adultos-mayores hacia los jóvenes y las identificaciones-alterizaciones entre jóvenes del barrio. Vimos que los jóvenes establecen sus propias lógicas en la demarcación de territorialidades, en adscripciones identitarias restringidas que se materializan en graffitis y firmas. Las alterizaciones estigmatizantes se superponen en algunos casos con las demarcaciones espaciales de zonas y fronteras reforzándose entre sí, como en el caso de *pakistaní*, en una estigmatización de sujetos y territorios. En segundo lugar, exploré algunas implicancias de “*parecer*” o “*estar turista*” más allá de las fronteras del turismo y de la inseguridad. En tercer lugar, analicé demarcaciones de alteridad desde las perspectivas de los habitantes más establecidos hacia habitantes y usuarios del barrio que tienen condiciones inestables de empleo y vivienda. Procuré mostrar que los usos y apropiaciones de los espacios de estos habitantes y usuarios menos establecidos entran en tensión, por un lado, con el orden simbólico y visual público más legitimado; por otro, con los mapas del turismo y de la inseguridad.

Las distinciones nosotros-otros en La Boca remiten a redes de relaciones sociales distintas y a posiciones diferenciadas, que pueden superponerse en algunos

casos a una segmentación espacial de zonas y fronteras. Hay un saber local espacio-temporal por parte de los habitantes y usuarios cotidianos respecto de por dónde es posible circular, cuándo, con quiénes, realizando qué prácticas. La segunda parte, nos permitió dar cuenta de una espacialidad y un paisaje urbano socialmente heterogéneos en las calles interiores que, por un lado, matiza las distinciones entre varias zonas y fronteras al interior del barrio, por otro, refuerza una distinción entre *turismo* y *barrio*. Vimos que en una misma cuadra se superponen actividades, formas de marcación visual, sonidos, olores, entre habitantes que establecen entre sí límites simbólicos y formas de sociabilidad diferenciadas. Unos y otros interactúan en un mismo espacio y deben mantener vínculos de convivencia que implican códigos compartidos y negociaciones más o menos explícitas, desde los cuales disputan sentidos y apropiaciones de los espacios, en relaciones desiguales de poder.

En los capítulos que siguen, buscaré profundizar en la tensión entre modos (diferenciados y desiguales) de imaginar y de habitar La Boca, así como en las disputas por los usos y sentidos del espacio público urbano, focalizando el análisis en las prácticas de imagen en algunos espacios de interacción clave.

Capítulo 6

Prácticas de imagen diferenciadas en torno al barrio como identificación

En este capítulo he de analizar prácticas de imagen en tres espacios de interacción clave: *la entrada a La Boca, el Playón* y la esquina del ex *Banco de Italia* y *Río de la Plata*. En cada uno de ellos, los procesos de producción de un mural, un monumento u otros artefactos involucran a redes de relaciones sociales diferenciadas y desiguales. Aun así, la temática de todas estas formas de marcar el espacio gira recursivamente en torno a La Boca y sus habitantes, nutriéndose de un origen común y de una tradición de simbolizaciones visuales.

Mi intención consiste en explorar las vinculaciones entre estas prácticas de imagen con las disputas por los usos y sentidos de los espacios barriales, y por el derecho a habitar allí. Me interesa reponer las ambigüedades, tensiones y contradicciones que se producen entre los usos estratégicos de las imágenes para atraer turistas y consumidores medios-altos, y usos que responden a otras motivaciones y sentidos. Con este propósito, focalizaré el análisis en dos cuestiones. Por un lado, en los modos de articulación entre un sentimiento de pertenencia colectivo y los intereses sectoriales que se ponen en juego en cada uno de los casos, y su relación con las territorialidades. Por otro, en indagar cómo dialogan estas prácticas de imagen con procesos urbanos como el crecimiento del turismo, las políticas de reconversión urbana y el déficit habitacional. En cada caso, buscaré establecer conexiones entre las prácticas de imagen con otras prácticas cotidianas y con performances públicas donde se ritualiza la vida social, involucrando producciones visuales y sonoras variadas.

Las siguientes preguntas orientarán el análisis: ¿Cómo fueron producidos los murales y otros artefactos, por quiénes, en qué circunstancias, con qué fines? ¿Cuáles son las relaciones entre las distintas marcas visuales y su emplazamiento territorial? ¿Con qué otras prácticas cotidianas y performances públicas están vinculadas estas prácticas de imagen?

Parto de la idea de que los sentimientos que todo proceso de construcción de comunidad pone en juego son subjetivos, en tanto se articulan con una dimensión

afectiva vinculada a la experiencia personal y a la cotidianeidad. Tal sentimiento de pertenencia tiene un aspecto imaginativo (Anderson, 1991). Pero depende también “de otros factores como eventos particulares, su codificación en precisas narrativas públicas, prevalecientes marcos discursivos” (Brubaker y Cooper, 2001: 50).

Buscaré mostrar que actores que ocupan posiciones desiguales dentro de la trama de relaciones de poder en La Boca se nutren recurrentemente de una memoria colectiva y una tradición de simbolizaciones compartidas para disputar usos y sentidos de los espacios barriales en el presente, que puedan proyectarse también hacia un futuro.

6.1. La entrada a La Boca

Comencemos por una breve historización de las sucesivas iniciativas de marcar visualmente la intersección entre las Avenidas Martín García, Paseo Colón y el inicio de la Avenida Almirante Brown, frente al Parque Lezama. Como lugar de paso, por allí circulan en la actualidad: quienes habitan La Boca, los usuarios cotidianos del barrio, quienes transitan desde y hacia otros lugares, y turistas. Como señalamos en el Capítulo 4, varios elementos fueron construyendo socialmente este lugar como *la entrada a la Boca*:¹⁸⁷ el hecho de que la actual Avenida Almirante Brown haya sido uno de los primeros caminos desde el centro de la ciudad, los usos que han privilegiado esta vía de acceso por sobre otras posibles, y las distintas marcas visuales que señalan un límite entre áreas diferenciadas de la ciudad.

En la construcción de monumentos, murales y otras marcas visuales territoriales se disputan relaciones de poder y legitimidades para imponer sentidos de lugar. Quienes se han involucrado activamente en la producción de los artefactos

¹⁸⁷ Lo cierto es que hay también otras fronteras en la ciudad que algunos de sus habitantes buscan construir o reforzar a través de imágenes y formas de nominación. Por ejemplo, en la esquina de Directorio y Murguiondo, las imágenes de un paisaje pampeano, un escudo con la bandera argentina y un gaucho a caballo se unían a la leyenda “República de Mataderos. Bienvenidos”. El mural subsistió entre 2001 y 2004 (Fabaron, 2005). En Honduras y Julián Álvarez, un bar tiene pintada su fachada con la leyenda “En esta esquina nació Palermo Sensible”. La reciente construcción de un Arco Chino en la intersección de las calles Arribeños y Juramento, a la manera de los China Towns en Nueva York y otras grandes ciudades, ancla y refuerza una idea de barrio étnico (Laborde, 2011). Las marcas visuales de fronterización están presentes también en muchas ciudades de Argentina. En la ciudad de Ushuaia, Masotta (2008b) ha reparado en formas de visualización de Tierra del Fuego y su relación con el proceso de invención político cultural de localidad; entre ellas un monolito que recibe a los visitantes con la leyenda (en castellano y en inglés): “Bienvenidos a la ciudad más austral del mundo”.

más duraderos tienen aspectos en común: son habitantes de muchos años o de toda la vida; son dirigentes o integrantes de una o varias de sus instituciones barriales tradicionales; participan activamente a través de sus múltiples membresías en torno a la definición de los usos y sentidos en torno al barrio. Además, el Estado local actuó en estas ocasiones de distintas maneras: habilitando la instalación de las piezas, fomentando acciones patrimoniales, financiando la renovación de los artefactos.

Los tres casos que analizaremos a continuación en *la entrada a La Boca* conllevan concepciones de barrio y de ciudad implícitas, y deben entenderse desde una doble relación: hacia el interior de este espacio social y hacia el resto de la metrópolis en su conjunto. Los promotores de un *Monumento al General San Martín* en 1950, y de una *Plazoleta* y un *Mural Escenográfico* en la década de 1990 apuntaron a fomentar un sentimiento de pertenencia compartido hacia adentro del barrio, y a construir una imagen enaltecida de La Boca y sus habitantes hacia afuera. Los tres comparten, además, una búsqueda de lo duradero y de la “autenticidad”, en artefactos proyectados para permanecer en el tiempo. Más allá de estos aspectos en común, entre la primera obra y las siguientes encontraremos importantes contrastes, en parte relacionados con la época de producción de cada una de ellas. Los promotores del *Monumento* optaron por una invisibilización de las diferencias culturales como estrategia para integrarse a la ciudad y a la Nación. En los casos siguientes, una visibilización de rasgos diacríticos de lo *boquense* y la exaltación de un imaginario de barrio tradicional pueden entenderse como estrategias que contribuyen a construir una distinción.¹⁸⁸ Las producciones varían también en sus resoluciones formales: el monumentalismo monocromático de la primera, y su connotación de verdad unívoca y estática en torno a la Nación; la escenificación de una tradición boquense multicolor y atemporal en las siguientes obras, más vinculadas al espectáculo y al turismo.

¹⁸⁸ Como señalamos en el Capítulo 2, estas decisiones deben comprenderse en el marco de procesos globales, en los cuales la cuestión de la ‘diversidad cultural’ ha ido ganando visibilidad pública de manera creciente desde la década de 1990, y de “un cambio en el régimen de visibilidad de la etnicidad en la Argentina” (Grimson, 2006: 70).

6.1.1. EL MONUMENTO AL GENERAL SAN MARTÍN



157. Monumento a San Martín, en su emplazamiento inicial en la entrada a La Boca.¹⁸⁹

El gesto inicial de marcación visual de la *entrada* con una obra de arte público fue impulsado en 1950¹⁹⁰ por los integrantes de una comisión vecinal, encabezada entre otros por los ya reconocidos Benito Quinquela Martín y Juan de Dios Filiberto. Sus miembros reunieron fondos de algunos vecinos e instituciones del barrio para costear la realización de un monumento en homenaje a San Martín, uno de los héroes más legitimados de la Nación, que encargaron al escultor *boquense* Roberto Capurro. Dicha producción puede enmarcarse en una proliferación de monumentos en Buenos Aires, desde la segunda mitad del siglo XIX, que formó parte del conjunto de referentes materiales destinados a la conformación de la nacionalidad (Dosio, 2010).¹⁹¹

La obra titulada “*El Pueblo de La Boca al General San Martín*”, un alto relieve con base y escalinata de piedra Mar del Plata, representa a un grupo de habitantes boquenses que mira desde abajo al prócer en su clásica versión ecuestre. El monumento fue inaugurado el 25 de febrero de 1954, en ocasión del aniversario de nacimiento del héroe.¹⁹² El discurso de uno de los vecinos en aquella oportunidad

¹⁸⁹ Fuente de la fotografía: <http://www.conexion2000.com.ar/monumentoasanmartin.htm>

¹⁹⁰ De acuerdo a las fuentes consultadas así como al material proveniente de entrevistas esta fue la primera obra de arte público realizada en ese lugar.

¹⁹¹ Entre ellos, cabe destacar la construcción del *Monumento a Garibaldi*, inaugurado en Plaza Italia en 1904, que “parecía responder a una estrategia de afirmación de la propia nacionalidad italiana en territorio argentino” (Dosio, 2010).

¹⁹² Según una nota del diario La Prensa, del 26 de febrero de 1954: “Lucidos contornos alcanzó el acto en la populosa barriada de La Boca, que se adhirió a los actos de homenaje al Padre de la Patria, y que se efectuó ayer a las 18 en la intersección de la avenida Almirante Brown y Martín García, descubriéndose un alto relieve obra del escultor argentino Roberto J. Capurro”. [...] “Asistieron al

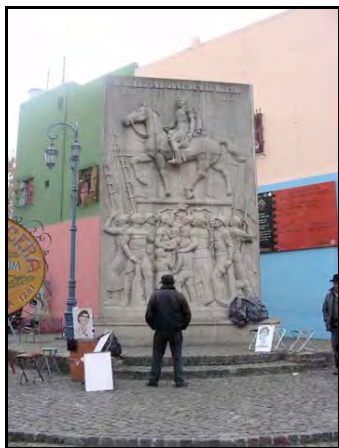
permite entrever que en las motivaciones para la construcción del monumento hubo una búsqueda de integración y jerarquización del barrio en relación con el centro de la ciudad, aunque marcando su especificidad como *pueblo* en el mismo movimiento.

*“El Dr. Juan De Simone, al hacer formalmente la entrega del Monumento a la Ciudad de Buenos Aires, señaló en su discurso que: ‘La Boca del Riachuelo hoy está de fiesta y viste sus mejores galas. Es que este barrio, **no obstante ser el más característico de la capital**, donde **todavía** se oyen, en las conversaciones corrientes, lenguajes que pertenecen a extrañas tierras, ha contribuido y contribuye a todas las manifestaciones del arte’.”*

(Fuente: Diario Conexión 2000, mayo 2011, mis destacados)

Me interesa destacar otros tres aspectos que apuntan en esa dirección. En primer lugar, la elección de un prócer nacional como protagonista de la memoria, que interpela a un “nosotros” amplio en tanto argentinos. En segundo lugar, una realización que sigue lineamientos estéticos de otros monumentos del centro porteño en esa época: materiales nobles, colores neutros, formas geométricas.¹⁹³ En tercer lugar, la invisibilización de cualquier elemento diacrítico de lo *boquense*.

Pero el *Monumento a San Martín* fue retirado sólo un año después de su inauguración, por orden de las nuevas autoridades estatales, luego del Golpe de Estado de 1955. A fines de la década de 1960, Quinquela Martín realizó gestiones para recuperarlo de un depósito municipal donde se encontraba semidestruido, y lograr su reemplazamiento en Caminito. Allí se encuentra actualmente.



158. Monumento al General San Martín emplazado en Caminito. Foto: junio de 2009.

mismo, representantes de las fuerzas armadas, autoridades nacionales y extranjeras, delegaciones de instituciones culturales, de los Bomberos Voluntarios de La Boca, de la Asociación Vuelta de Rocha y numeroso publico”. Fuente: Diario Conexión 2000, mayo de 2011.

¹⁹³ En esta dirección, el estudio de Silvestri (2003) hace foco en la tensión entre una tradición urbanística del centro porteño y los llamados “artistas de La Boca”. La autora sugiere que, mientras en las primeras décadas del siglo XX una vanguardia porteña se resuelve por *la forma* -el orden, la proporción, la delimitación- en La Boca primó *el color* en sentido literal y metafórico.

Desde mediados de la década de 1980 integrantes del *Seminario y Archivo Histórico de La Boca del Riachuelo* -trasformado luego en la *Fundación Museo Histórico de La Boca*-¹⁹⁴ vienen reclamando que el Monumento sea trasladado a su emplazamiento inicial. En los últimos años, referentes de varias instituciones barriales, organizaciones sociales y distintos partidos políticos han acompañado la demanda, participando de actos y adhiriendo a proyectos presentados al Estado local. Finalmente, la Legislatura porteña dio sanción definitiva al proyecto de traslado el 5 de julio de 2012. Esta iniciativa puede comprenderse como parte de acciones impulsadas desde una tendencia purista entre los habitantes involucrados en torno a los sentidos del barrio. Como sugerimos en el Capítulo 3, desde estas perspectivas hay una búsqueda de “autenticidad” que apunta a fijar los paisajes locales y los elementos que los conforman, vinculada a una noción inmutable de lo *boquense*. Cabe subrayar, sin embargo, que aunque el Monumento se mantenga inalterable en su materialidad y vuelva a su localización inicial, “la apertura del sentido de las marcas territoriales en el espacio público” (Jelin y Langland, 2003: 15) no garantiza una estabilidad del sentido de lugar en el tiempo y para diferentes actores.

Veamos ahora las sucesivas marcas visuales en *la entrada a La Boca*. Como adelantamos, la *Plazoleta* y el *Mural Escenográfico* contrastan con el *Monumento a San Martín* en varios aspectos. En estas nuevas oportunidades, quienes imaginaron las obras buscaron señalar el ingreso a un territorio diferenciado simbólicamente del resto de la ciudad, por medio de elecciones estéticas que incluyen el color y la escenificación de particularidades propias de lo *boquense*.

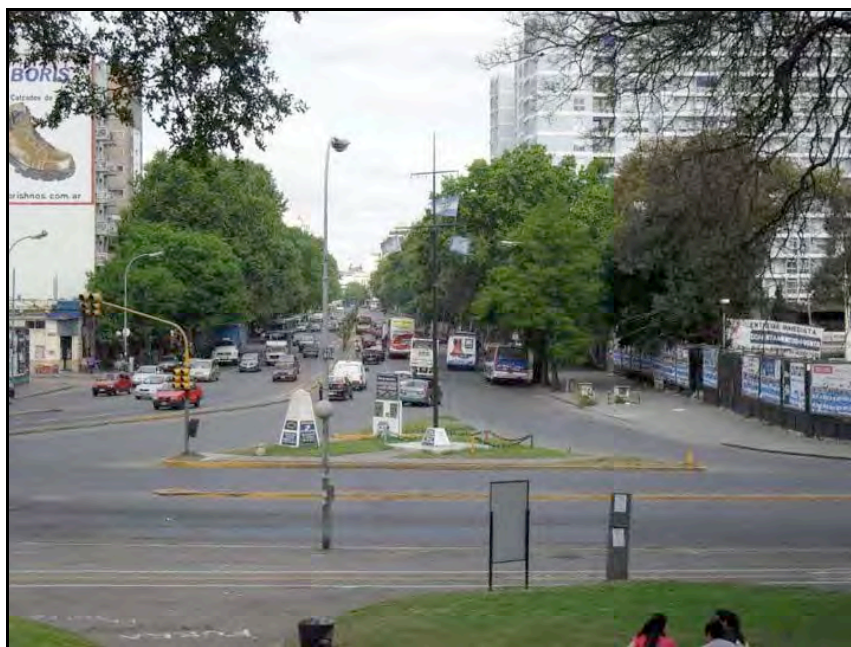
6.1.2. LA PLAZOLETA DE LA FANTASÍA Y EL TRABAJO BOQUENSE

En el contexto de la vuelta a la democracia (1983) y cuando Caminito volvía a ser frecuentado por algunos turistas, la iniciativa de volver a marcar visualmente ese mismo espacio surgió entre unos pocos comerciantes del barrio, que conformaban la *Unión de Comerciantes, Industriales y Profesionales de La Boca*. El objetivo era promover la visita al barrio y el consumo en los comercios, que tenían una clientela disminuida como consecuencia de la pérdida de fuentes laborales.

¹⁹⁴ Es una de las instituciones más tradicionales de La Boca en relación con la búsqueda de fijar una *historia* y una tradición de simbolizaciones del barrio. Entre sus miembros surgió la iniciativa de fundar la *Tercera República de La Boca*, así como su *Presidente Vitalicio*.

“Entonces dije ‘tenemos que hacer algo para recibir a la gente a la entrada de La Boca’. Entonces había una isleta a la entrada, pedimos permiso [a la Municipalidad] y ahí hicimos hacer un enorme cartel que decía ‘Bienvenidos a La Boca’.”
(Entrevista con Luis, comerciante, 76 años, nació y vive en La Boca, junio de 2011)

El cartel fue repintado varias veces con la leyenda *“Bienvenidos a la República de La Boca”*¹⁹⁵ hasta que, ya promediando la década de 1990, la iniciativa adquirió mayor importancia con la incorporación de nuevos elementos. Sus iniciales impulsores se encontraban ahora nucleados en la *Asociación de Fomento y Cultura de La Boca*. Es así que, junto a la colaboración de otras instituciones barriales como los *Bomberos Voluntarios* y la *Coordinadora de Entidades Intermedias de La Boca*,¹⁹⁶ inauguraron en 1995 la *Plazoleta de la Fantasía y el Trabajo Boquense*. El nombre elegido por los promotores de esta idea homenajea una descripción de la Boca, atribuida a Quinquela Martín por algunos vecinos que lo conocieron: *“este es un barrio obrero hecho con el trabajo y la fantasía de su gente”*.



159. *Plazoleta de la Fantasía y el Trabajo Boquense*, vista desde el Parque Lezama¹⁹⁷

¹⁹⁵ Lacarrieu (1993: 259) menciona que durante parte de los años 1986-1987, en el contexto de numerosos desalojos en el barrio, un graffiti con la leyenda “Bienvenidos a la República de los Desalojos” dialogaba críticamente con el cartel.

¹⁹⁶ La “Coordinadora de Entidades Intermedias de La Boca” involucraba, durante parte de la década de 1990, a antiguos vecinos, instituciones y organizaciones sociales como el Hospital Argerich, los Bomberos Voluntarios de La Boca, el Grupo de Teatro Catalinas Sur, entre otras, con el propósito de realizar actividades conjuntas y fijar algunos sentidos en torno al barrio.

¹⁹⁷ Fuente: <http://www.facebook.com/pages/Yo-a-mi-barrio-La-Boca/134753433209127>. Consultada: abril 2012.

Entre las piezas que componen esta intervención, se destaca visualmente un importante mástil que porta tres banderas: una argentina en el centro y dos marineras a los lados.

“Yo quería darle todo un corte marinero, porque acá en La Boca se fundó la Marina de Guerra en la Vuelta de Rocha, porque está el vapor de la Marina de Guerra y el gallardete de la Prefectura Naval, que el edificio que tenemos acá, en Pedro de Mendoza, tiene como 70, 80 años.”

(Entrevista con Luis, comerciante, 76 años, nació y vive en La Boca, junio de 2011)

La pervivencia de lo portuario y marinero, con diferentes acentuaciones, se visibiliza en numerosas marcas visuales centradas en lo barrial. A un costado del mástil, un monolito de doble faz contiene una plaqueta que, en uno de sus frentes, tiene pintado en el estilo del filete porteño¹⁹⁸ la leyenda *“Barrio que inmortalizaron Benito Quinquela Martín y Juan de Dios Filiberto”*, junto a altorrelieves que representan las caras de los dos artistas más legitimados del panteón boquense, así como el Escudo Boquense. En el otro frente, dos listados de personas, (con nombre, apellido y ocupación laboral), homenajean respectivamente a *Artistas fallecidos* (entre los que hay pintores, músicos, escultores, poetas) y a *Vecinos ilustres fallecidos* (entre los que figuran comerciantes, futbolistas, profesionales, docentes). La decisión de distinguir a algunos habitantes contribuye a enaltecer al barrio en su conjunto y simultáneamente construye una jerarquía entre *vecinos*.¹⁹⁹ Importa subrayar también la inclusión de plaquetas con los nombres de las instituciones barriales que contribuyeron en la realización de la *Plazoleta*. La enunciación de las instituciones que apoyan cada una de las iniciativas en torno al barrio es una constante.

Entre los habitantes involucrados con las instituciones tradicionales y con los sentidos en torno a La Boca podemos señalar dos tendencias en las acciones que

¹⁹⁸ A comienzos del siglo XX comenzó a divulgarse en Buenos Aires una técnica decorativa llamada “filete porteño”, con la que se pintaban superficies que transitaban por la vía pública, como carros tirados por caballos y otros vehículos. También se utilizó para escribir textos cortos, a modo de refranes anónimos o frases risueñas de la sabiduría popular, muy festejadas por los ocasionales lectores (Petersen, s/f). En la actualidad esta técnica forma parte de los signos - símbolos diacríticos de porteñidad y puede verse en La Boca en aplicaciones en cartelería y otros objetos, que contribuyen a crear una atmósfera porteña “típica” vinculada al turismo.

¹⁹⁹ No es la primera vez que los vecinos involucrados en torno a los sentidos de La Boca y a sus instituciones tradicionales distinguen a algunos de sus habitantes. Entre 1952 y 1956, los integrantes del Ateneo Popular de La Boca impulsaron la colocación de placas evocativas en las casas de cada habitante ilustre, iniciativa con la que distinguieron a trece boquenses, varios de ellos pintores (véase Silvestri, 2003: 296).

fomentan un sentimiento de pertenencia barrial, que se escenifican a través de diferentes artefactos y performances. Una tendencia, materializada en la *Plazoleta*, se orienta hacia nociones más restringidas de los *vecinos boquenses* ligada a la versión de la *historia* más legitimada, desde la cual se establecen inclusiones y exclusiones así como jerarquizaciones explícitas entre tipos de vecinos sustentadas en las actividades laborales o los orígenes nacionales. Otra tendencia, que veremos escenificada en el *Mural Escenográfico*, apunta a interpelar sentidos de pertenencia más amplios e inclusivos de los *vecinos y vecinas boquenses*. En esta perspectiva, una mayor inclusión suele ir acompañada en las representaciones de una invisibilización del conflicto y de la desigualdad, lo cual permite su apropiación desde múltiples pertenencias y posicionamientos.

6.1.3. EL MURAL ESCENOGRÁFICO

*Venimos desde el alma del viejo yotivenco
y nada va a cambiar nuestra pasión
porque somos los hijos del barrio de la Boca
custodios de esta hermosa tradición*²⁰⁰



160. Vista del *Mural Escenográfico* desde el ómnibus, en la curva que empalma la Avenida Paseo Colón con la Avenida Almirante Brown. Foto: 18 de agosto de 2008.²⁰¹

²⁰⁰ Estrofas de “Mística linyera”, letra y música de J. C. Etchegoyen, para la “Agrupación Humorística y Musical Los Linyeras de La Boca”, 2006. En: <http://loslinyerar.wetpaint.com/>.

²⁰¹ Utilicé esta fotografía en las entrevistas en profundidad a habitantes y usuarios adultos, con diferentes membresías en instituciones y organizaciones sociales del barrio.

Finalizando la década de 1990, un grupo de habitantes integrantes de la *Coordinadora de Entidades Intermedias de La Boca*, promovió la realización de una nueva obra en la curva donde la Avenida Paseo Colón se convierte en Avenida Almirante Brown, que se sumó a la *Plazoleta*.

El conventillo multicolor y sus habitantes ocupan el primer plano en esta producción, con el propósito de “*contar nuestra historia*” por parte de quienes participaron en la imaginación de la obra. La materialización de esta idea respondió a una búsqueda de potenciar el valor simbólico por medio de elementos que le confirieran autenticidad. El punto de partida fueron piezas provenientes del primer conventillo reciclado como producto del *Programa RECUP-Boca* (al que nos referimos en el Capítulo 3): paredes de chapa acanalada o de tablas de madera dispuestas de manera horizontal, balcones de hierro, carpinterías de madera con los característicos *treillage*.²⁰² Una placa colocada en un costado certifica el origen de estas piezas, y visibiliza el rol del Estado en relación con el patrimonio local. El cartel, de chapa azul con letras blancas, tiene la siguiente leyenda:

“Este mural fue realizado con materiales del primer conventillo reciclado (Palos 460) por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Testimonia la historia de nuestro barrio y el interés por la preservación de su patrimonio cultural”. El texto se acompaña con el nombre de las autoridades municipales y comunales y la fecha: junio de 1999.

El proceso de imaginación y producción del denominado *Mural escenográfico* fue dirigido por un *artista boquense*, junto a la participación de algunos *vecinos*. Omar Gasparini, de unos 60 años y antiguo residente de La Boca, es actualmente uno de los más conocidos y reconocidos artistas callejeros al interior de este espacio social. Con formación académica en artes plásticas y desempeño laboral en la actividad, el realizador tiene una vasta experiencia en la producción de murales, así como de muñecos y otros objetos en tridimensión. Sus obras centradas en una pertenencia comunitaria (barrial y nacional) pueden hallarse en los muros de numerosos espacios en todas las zonas del barrio (principalmente en las calles pero también en fachadas de comercios y en interiores de instituciones colectivas), así como en espacios públicos en otros barrios de Buenos Aires, en varios lugares de Argentina y en otros países. Tanto el *Mural Escenográfico* como sus otras

²⁰² Cerramientos de varillas de madera superpuesto formando rombos que separaban las galerías superiores del balcón o creaban un espacio, cerrando en parte la galería de entrada, en planta baja. Este *treillage* no era sólo decorativo, sino que servía para la protección del sol.

producciones son inseparables de una labor colectiva, construida durante años en torno a una red de instituciones barriales, a experiencias de activismo político y de arte entendido como “*herramienta de transformación social*”, como el teatro comunitario. Las elecciones estéticas y la forma de producción de esta pieza pueden enmarcarse en una tradición muralística centrada en la comunidad, que ha adoptado particularidades propias en diferentes contextos. Una característica de este tipo de murales es un ideal de producción colectivo de las obras. En sus propias palabras:

“A mí me gusta hacerlos participativos a los murales. Es importante ser más abierto y escuchar cuando se trata de espacio público, ver qué cosas le llegan y qué cosas no le llegan a la gente”.

(Entrevista con Omar Gasparini, diciembre de 2009)

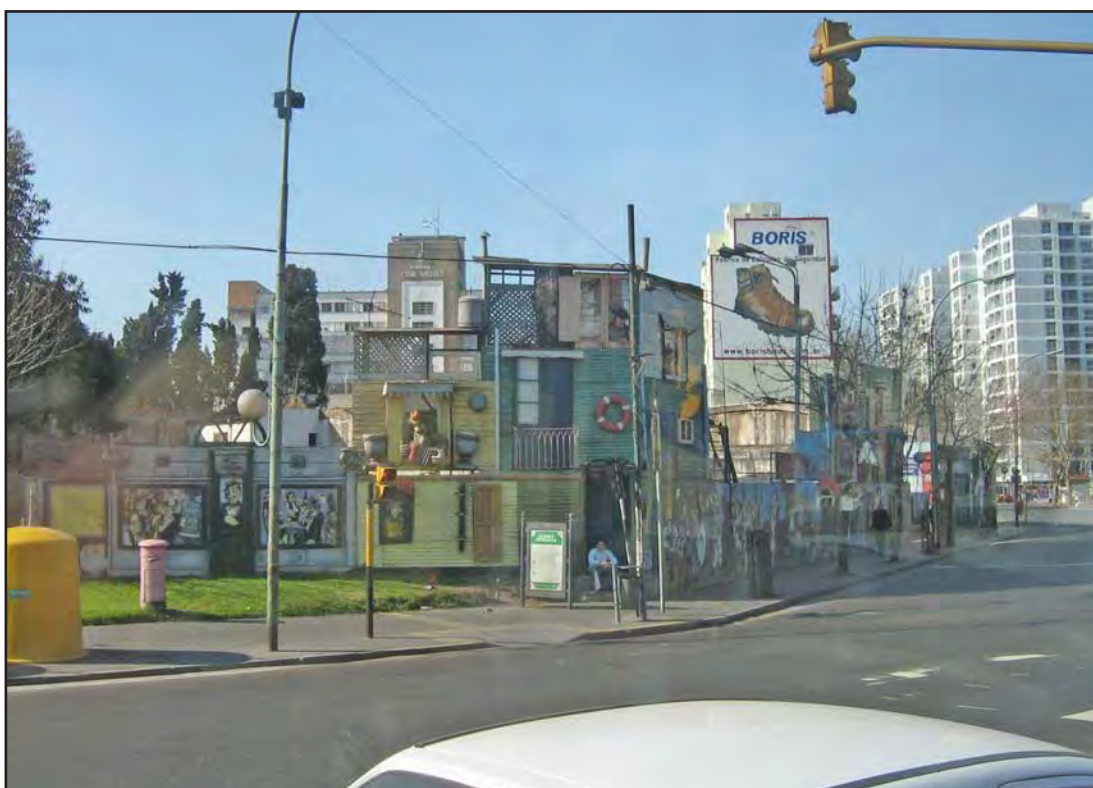
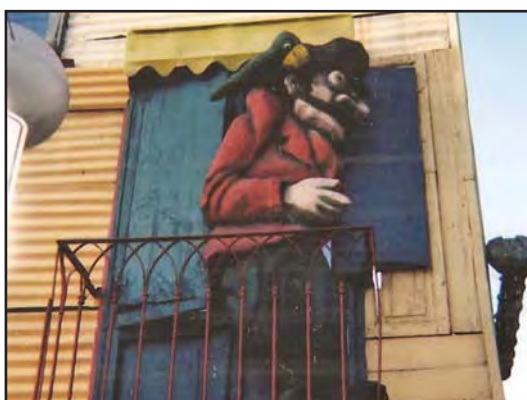
El propósito de tomar en cuenta un gusto popular amplio y de ampliar consensos se materializó, en el caso del *Mural*, prestando atención a las opiniones de antiguos vecinos.

“Había un boceto preliminar que fue modificándose muchísimo a partir de poner oreja, ¿no?, de escuchar a los viejos contando las historias”.

(Entrevista con Gasparini, diciembre 2009)

En esta misma dirección, un ideal normativo de que el mural sea didáctico, que tenga un “mensaje” fácilmente decodificable por el ciudadano común, se materializa en una preferencia por los estilos figurativos. Podemos decir que en este caso el estilo es “figurativo”, en el sentido de que todos sus motivos o elementos tienen referencias reconocibles en elementos de la realidad representada: personas, objetos, animales. Entre el objeto material (por ejemplo el Puente Transbordador) y la imagen representada predomina una relación de semejanza icónica (en términos peircianos). Esta iconicidad de las imágenes no es casual, sino el resultado de una búsqueda deliberada de fácil comprensión de las obras por parte de sus productores, que vimos también en la *Plazoleta* y encontraremos en otras producciones visuales, como las que analizaremos más adelante en este capítulo.

La *historia* que narra el *Mural Escenográfico* está centrada en la cotidianeidad del barrio y sus vecinos, e incluye también algunas de sus celebraciones como el carnaval. En el recorrido de la escenificación multicolor es posible ver formas de sociabilidad, oficios, actividades callejeras, en personajes tridimensionales que asoman por puertas y ventanas.



161-164. Entrada a La Boæ , detalles del Mural Escenográfico. Fotos: marzo de 2011. **165.** Entrada a La Boca, Mural Escenográfico a la izquierda. Foto: agosto de 2008.

La mayoría de las figuras son anónimas y fueron trabajadas con la intención de representar roles y oficios típicos del ciudadano común (el bombero, la bailarina de tango, el pizzero, etc). Sólo hay en este caso unos pocos personajes identificables por nombre y apellido, todos hombres con enorme reconocimiento social: Benito Quinquela Martín, Juan de Dios Filiberto, el bandoneonista Aníbal Troilo y Diego Maradona. La diversidad cultural (que forma parte de las retóricas hegemónicas de lo *boquense*) es presentada con un contenido positivo, no conflictivo, por medio de una variedad de estereotipos en convivencia armónica.

Si bien esta *historia* está situada dentro del barrio, no está basada en eventos particulares ni incluye signos visuales que la sitúen cronológica o espacialmente de un modo preciso. El conventillo podría estar en cualquier calle, en cualquier zona del barrio. La silueta negra que representa al Puente Transbordador es el signo clave que permite localizar la escena en La Boca. El Mural evoca un pasado que también podría estar en el presente. En ese marco, podemos entender la copresencia de Quinquela, Filiberto, Troilo y Maradona, no como un error cronológico, sino como una “ficción con un mensaje” (Fabian, 1996: xii). Como destaca este autor, lo relevante en muchos de estos usos no es la coincidencia con los “hechos” y con una “cronología académica”, sino la capacidad de las imágenes de evocar una memoria colectiva.

Una búsqueda de fijar los sentidos del barrio en torno a una tradición atemporal que pueda proyectarse hacia un futuro se visibiliza también en algunos detalles de la obra, como en los versos de Enrique Cadícamo, pintados en azul sobre cerámicos amarillos, que finalizan pronosticando el futuro que este autor de tangos anhelara para el barrio: “*La Boca no ha de dejar que la profane el asfalto*”.

En la construcción de una identidad barrial boquense cristalizada se ponen en juego mecanismos similares a aquellos utilizados por el Estado y otros agentes para promover un sentimiento de pertenencia en torno a la Nación. Varios autores han destacado la construcción de un origen común a través de la apelación al pasado y a las tradiciones como un elemento clave en la construcción de nacionalidad. Entre las estrategias utilizadas por el Estado, Alonso (1994: 381) subraya una limitación de la polisemia “a través de la separación de los sentidos hegemónicos de las circunstancias inmediatas en que fueron creados, y dotándolos de una realidad no localizada”. Esos mecanismos están vinculados a una eficacia simbólica, ya que

facilitan la posibilidad de que una cierta memoria pueda ser reapropiada desde múltiples motivaciones e intereses.

A este respecto, una interpretación previa de este espacio social, propone que los “viejos vecinalistas” o los “notables locales” compartirían un ideario con base en la “nostalgia barrial”, apoyado en una sobrevaloración del pasado (Lacarrieu, 1993). Enfocaré esta cuestión de un modo diferente. Por cierto, la construcción idealizada y atemporal de una comunidad barrial, por parte de habitantes adultos-mayores involucrados con algunas de sus instituciones tradicionales puede tener, en parte, un componente nostálgico. Pero, si bien las personas de mayor edad y tiempo de permanencia en La Boca tendieron a narrar el pasado del barrio como mejor y menos conflictivo que el presente, considero que pensar estas materializaciones de una *historia* barrial como una “ficción con un mensaje” otorga una mayor agencialidad a sus productores. Mi hipótesis es que quienes se involucran en producciones visuales y sonoras centradas en una pertenencia barrial apelan de modo recurrente a imágenes-símbolos que congreguen, no solo desde una mirada nostálgica, sino precisamente por una fuerte conciencia del conflicto, tanto en el pasado como en el presente.

Volviendo al caso del *Mural Escenográfico*:

“Ahí pasan las hinchadas de fútbol, pasan los de Boca y los no de Boca. Y [el mural] nunca fue agredido, ¿no? Bueno, tengo algunos cuidados como, a Maradona nunca lo puse con la camiseta de Boca, lo puse con la camiseta argentina, siempre tratando de dar mensajes unificadores más que la controversia, ¿no? Y yo creo que no lo terminan agrediendo porque lo sienten propio. Y cuando alguien siente propio algo no sé si lo cuida pero por lo menos no lo agrede.”

(Entrevista con Omar Gasparini, 2009)

En esa dirección, el realizador se distanció de quienes producen imágenes en espacios públicos que interpelan identificaciones muy restringidas, “*que pueden herir susceptibilidades*”. Lo cierto es que la obra permaneció durante más de diez años sólo un tanto agrisada y despintada por el paso del tiempo y su prolongada exposición a la intemperie, casi sin inscripciones encima, ni roturas, ni nuevas marcas visuales superpuestas como puede verse en otros muros del barrio.

Por otra parte, frente a estudios que señalan que estas nuevas “ritualizaciones del espacio público urbano” (Delgado, 1998) involucran principalmente al Estado y a intereses empresariales privados, importa destacar un rol activo de los habitantes. Aun cuando los *vecinos* implicados en estas producciones sean solo un reducido

núcleo que disputa entre sí por el liderazgo barrial. Es claro que el crecimiento del turismo constituyó el marco desde el cual fue posible tanto imaginar los artefactos visuales como contar con el apoyo estatal para realizarlos. Pero si bien el Estado local tuvo una participación activa, las obras se llevaron adelante por iniciativas de habitantes, y todos los objetos fueron imaginados y producidos por artistas barriales. Entiendo que ese poder de agencia ha disminuido en los últimos años.

Lo cierto es que el *Mural Escenográfico*, en el lugar donde está ubicado, permite diversas interpretaciones para distintos actores y públicos, que pueden cambiar también a lo largo del tiempo. Los siguientes comentarios, por parte de entrevistados a partir de una fotografía del *Mural Escenográfico*, ilustran algunas de las tendencias en los modos de mirar e interpretar esta marca visual, entre actuales habitantes y usuarios de La Boca involucrados de algún modo en torno a los sentidos del barrio.

El grado de consenso que estas representaciones tienen para una parte de sus habitantes se expresa en los comentarios elogiosos de Mercedes, una vecina de clase media vinculada al Grupo de Teatro Catalinas Sur:

“Ese lugar es como muy... como que tuvo un poder de síntesis terrible [el autor del Mural] cuando hizo esto, para mostrarte La Boca apenas entrás.”
(Entrevista con Mercedes, 40 años, vive en Catalinas, 2009)

Asimismo, entre habitantes de más edad y tiempo de permanencia en el barrio frecuentemente encontré aprobación, aún cuando no hubieran estado involucrados en su producción ni conocieran más detalles. Tal fue el caso de Roberto:

Roberto: Está genial eso. [El Mural Escenográfico]

Ana: ¿le gusta?

R: síiiii.

A: ¿sabe cómo fue que se hizo?

R: no.

(Entrevista con Roberto, 84 años, artista plástico, nació y vive en La Boca, 2009)

Sin embargo, entre algunos vecinos de más edad, involucrados con instituciones de larga data, apareció también el imaginario de “una Boca más señorial”, asociada a las primeras décadas del siglo XX.

“A mí originalmente me pareció un cambalache todo esto, ¿no? Pero bueno, para los que son de afuera les gusta. Es muy vistoso, pero a mí me gusta una Boca más señorial, no tan talabartero... Esto muestra que todo es fachada, digamos. Es lindo, ¿no? pero me gustaría que en realidad la Boca fuera toda así, amable, afectiva, cálida ...y no autista.”

(Entrevista con Raúl, 60 años, empleado industrial, vive desde hace 15 años en La Boca, 2010)

La apreciación de Raúl puede comprenderse como parte de una tendencia purista entre antiguos habitantes. Desde estas perspectivas, hay un cierto rechazo a la introducción de nuevos elementos y al recurso de la fachada escenográfica, usos que se han extendido hacia nuevos lugares del barrio como parte de los procesos de renovación urbana. Estas apreciaciones pueden comprenderse también como parte de una tensión entre “*lo que es para mostrar a los turistas*” y “*la realidad*”.

Por otra parte, otras opiniones se contraponen a la de Raúl y pueden enmarcarse en una controversia respecto de las tipologías habitacionales aceptadas o no para el barrio:

Claudia: y bueno, esto hubiese sido muy lindo que hubiese sido más amplio, ¿no? De los dos costados de La Boca y demás, pero bueno.

Ana: ¿cómo de los dos costados?

C: claro, esto está a un costado, al costado izquierdo cuando uno entra.

A: ah, del otro lado también dice usted.

C: claaaaro. Más amplio, ¿no? Y que no se perdiera, que se hubiera conservado más la esencia de La Boca, del conventillo. Porque entramos por acá [señala el lado izquierdo de Alte. Brown], vemos las esculturas de Gasparini. Entramos por acá [señala el lado derecho de Alte. Brown], y vemos tremeeendas torres, que ha sido un disparate que fueran allí construidas! ¿no?

A: sí.

C: ¡que no tienen nada que ver! Pero que, bueno, comercialmente seguramente habrán sido un éxito, ¿no? No sé.

(Entrevista con Claudia, 50 años, funcionaria del Museo Quinquela Martín, 2009)

La funcionaria considera al conventillo como parte de una *esencia de La Boca*, y desapruueba la construcción de edificios torre, particularmente en el principal ingreso al barrio.

Además, como veremos en el Capítulo 7, hay también quienes disputan usos del espacio público urbano y legitimidad para construir sentidos sobre el barrio desde otras simbolizaciones y motivaciones. Estas disputas tienen que ver también con una diferencia etaria. Como surge de la opinión de Mariela.

“Creo que esas imágenes son muy estereotipadas. Son estereotipos. A mí me interesan otros abordajes y que los chicos del barrio puedan poner sus cosas.”
(Mariela, 45 años, artista callejera, vive desde hace 15 años en La Boca, 2010)

También hubo diferentes opiniones en muchas conversaciones informales que mantuve a lo largo de la investigación con habitantes del barrio de distintos sectores sociales, aunque en ningún caso un rechazo abierto.

Considero que una aceptación (o indiferencia, pero no rechazo) del *Mural Escenográfico* en el lugar donde está emplazado se sustenta, en parte, en que la obra sintetiza y materializa visualmente ideas hegemónicas sedimentadas en torno a lo *boquense*. Pero además, entiendo que en estas percepciones, así como en las de otras imágenes materializadas en distintos espacios urbanos de La Boca, resulta relevante una valoración respecto de las relaciones sociales involucradas en los procesos de producción de las obras. Más allá de qué imágenes-símbolos están materializados en las obras, importa saber quiénes las realizaron, dónde, en qué circunstancias, con qué fines. En los casos en los que se conoce a los promotores o productores de las imágenes, esta cuestión cobra aun mayor importancia.

6.1.4. PUBLICIDADES GLOBALES Y MARCAS VISUALES LOCALES

Además de los habitantes vinculados a la producción de la *Plazoleta* y el *Mural Escenográfico*, o de aquellos que promueven el reemplazamiento del *Monumento a San Martín*, otros agentes intervienen en la construcción del paisaje y los sentidos de lugar en *la entrada a La Boca*, a través de diversas imágenes materializadas que se superponen entre sí.

En la misma curva donde la Avenida Martín García se une a la Avenida Brown y en las primeras cuerdas de ese acceso, empresas de publicidad de vía pública instalan grandes carteleros publicitarios de varios metros de largo que cubren terrenos vallados y muros. Allí se despliegan afiches orientados al consumo con avisos comerciales de bebidas gaseosas, desodorantes, empresas de telefonía digital y otros productos que están presentes en toda la ciudad. Por su parte, militantes de partidos políticos, pequeños comerciantes, grafiteros y trabajadores que ofrecen diversos oficios, reutilizan las carteleros instalados por las empresas publicitarias con múltiples motivaciones. En ellas, la acción conjunta de distintos actores demarca también una frontera espacial y simbólica, con mensajes políticos, religiosos, deportivos, comerciales u otros que buscan interpelar a un público más barrial: afiches impresos a dos o tres colores con promociones de lugares de baile, candidatos barriales en internas partidarias, llamados a votar a los uruguayos residentes en las elecciones de ese país, avisos de secundarios nocturnos; graffitis dibujados en aerosol; fotocopias y carteles escritos a mano con ofertas de variados oficios.



166. Carteleras publicitarias en la *Entrada a La Boá* . Foto: octubre de 2009.



167. Carteleras publicitarias en la *Entrada a La Boá* . Foto: octubre de 2009.

Pero a diferencia del *Monumento*, la *Plazoleta* y el *Mural*, promovidos por un grupo reducido de *vecinos boquenses* y que han permanecido durante años con muy pocos cambios, las imágenes de los vallados y carteleras publicitarias mutan permanentemente en la disputa entre múltiples actores.

6.1.5. LA VISIBILIDAD DE LA HISTORIA OFICIAL Y SUS DIFERENTES ACENTUACIONES

Las distintas formas de marcar visualmente la *entrada a La Boca* señalan uno de los límites jurisdiccionales del barrio y, especialmente, refuerzan un proceso de fronterización construido en discursos y prácticas que tiene continuidades desde comienzos del siglo XX, pero que adquiere desde la década de 1990 nuevas modalidades. Por cierto, “la construcción social de cualquier paisaje urbano combina poder político y económico con legitimidad cultural” (Zukin, 1996: 7). Sin embargo, allí confluyen actores heterogéneos y desiguales que coinciden en considerar a este espacio como un lugar relevante para dar visibilidad a motivaciones e intereses variados, aunque no todos tienen la misma legitimidad ni recursos para hacerlo.

Los promotores del *Monumento a San Martín* y los impulsores de la *Plazoleta* y el *Mural* buscaron fijar sentidos de lugar estables en torno a una pertenencia barrial ligada a un territorio, en obras proyectadas para permanecer en el tiempo. En cambio, los múltiples actores que disputan un espacio en las carteleras van definiendo entre todos un paisaje poblado de imágenes efímeras y en constante mutación. La *entrada a La Boca*, entonces, está atravesada por esa tensión, entre un sentido de lugar predominante (en el cual ideas sedimentadas en torno al barrio ganan expresión visual) y “espacio liminar” (zona simbólica de transición) (Arantes, 2000: 106).

La realización de la *Plazoleta* y del *Mural Escenográfico*, los pedidos de reemplazamiento del *Monumento a San Martín* en su lugar inicial, no son prácticas que puedan desgajarse de otros procesos urbanos y disputas, hacia adentro y hacia afuera del barrio.

Veamos primero cómo se articulan estas acciones con disputas al interior de este espacio social. Como señalamos, los habitantes implicados en estas tres producciones comparten características entre sí y disputan sentidos en torno al barrio. Estas disputas parten de una *historia* y una tradición de simbolizaciones compartidas, desde la cual se ponen en juego diferentes acentuaciones. En ellas, nociones más

inclusivas o exclusivas de los *vecinos boquenses* se articulan con proyectos diferenciados para el barrio y con preferencias estéticas (entre las cuales destacamos en el Capítulo 3 una tendencia purista y una tendencia ecléctica).

Respecto al *Mural*, la elección del conventillo como elemento principal de la representación visual, más allá de ser un signo central del barrio, puede vincularse a una controversia de larga data entre habitantes antiguos y nuevos. Este conflicto gira en torno a cuál es el lugar que unos y otros imaginan y/o aspiran para el conventillo en La Boca. ¿Se trata de una tipología habitacional? ¿un componente del paisaje? ¿un patrimonio cultural a ser preservado? Ante el déficit de viviendas populares, distintos sectores del barrio y funcionarios estatales han discutido desde mediados de la década de 1980 acerca de si se realizarían nuevas construcciones de acuerdo a parámetros estéticos y habitacionales de otras viviendas populares de la ciudad como los edificios torre, o si se buscaría mantener la estructura del conventillo con mejoras en sus materiales e instalaciones (véase Lacarrieu, 1993 y 2007). Vecinos involucrados en el *Programa RECUP-Boca* (al que nos referimos en el Capítulo 3), y luego en la *Coordinadora de Entidades Intermedias de La Boca* abogaban por la rehabilitación de antiguos inquilinatos adquiridos por el municipio conservando la tipología del conventillo. El debate sigue vigente y se actualiza respecto de nuevas viviendas populares proyectadas en el barrio.

Veamos ahora cómo se vinculan la *Plazoleta* y el *Mural* con procesos urbanos más amplios y disputas hacia afuera del barrio. Como señalamos, la exaltación de un imaginario de barrio tradicional puede entenderse como parte de estrategias más amplias que contribuyen a construir una distinción. Dicha distinción es puesta en juego, por ejemplo, frente a iniciativas vinculadas a un consumo global promovidas por empresarios privados, como la realización de un *shopping* o la instalación de locales de comida rápida como *McDonald's*, emprendimientos contra los cuales algunos antiguos habitantes se han opuesto activamente. El énfasis en el mantenimiento de los conventillos, o en formas de reciprocidad entre vecinos son accionados también para diferenciarse del contiguo barrio de Puerto Madero, cuya extensión hacia La Boca es promovida por varios agentes y percibida por una parte de los habitantes como una amenaza que pone en peligro sus posibilidades de continuar viviendo allí.

Paralelamente, con algunos efectos quizás no previstos inicialmente por sus realizadores, tanto la *Plazoleta* como el *Mural* se fueron poniendo cada vez más a

tono con una visibilidad pública de una diversidad cultural construida a partir de “identidades globales” (Segato, 2007), fijadas en el tiempo, reificadas en sus contenidos y desprovistas de historicidad. Son estas características las que viabilizan la apropiación de estas identidades como “etnicidades comercializables” (Dávila, 2004), aptas para el consumo. Con el aumento sostenido del turismo de la última década el *Mural Escenográfico* fue adquiriendo un protagonismo creciente en tanto **paisaje cultural** de consumo visual, ingresando en mapas y guías turísticas como punto de interés, reproducido en postales, y anticipando una de las principales atracciones para los turistas que se acercan a La Boca: *Caminito*.

Lo cierto es que tanto la *Plazoleta* como el *Mural Escenográfico* tienen una nueva versión desde 2011, que se inscribe en el contexto de los cambios en los paisajes barriales vinculados a los procesos de renovación urbana, al incremento del turismo y del parque automotor. En el remozamiento de las obras no estuvo exento el conflicto, cuyo disparador fue la puesta en marcha de la segunda etapa del ensanchamiento de veredas de la Avenida Paseo Colón, prevista por el “Ministerio de Desarrollo Urbano del GCBA”. Lo que estaba en juego era si esa transformación urbana incluiría la demolición de la *Plazoleta*, del *Mural escenográfico* y de otros inmuebles: la Escuela Taller del Casco Histórico de la Ciudad y el Edificio Marconetti. Sin embargo, la noticia sólo puso en alerta y logró movilizar a los principales involucrados en ambas producciones, a otros potenciales afectados, así como a un pequeño grupo de habitantes comprometidos en torno a los sentidos del barrio.²⁰³ Me interesa destacar que, en esta nueva oportunidad, aun cuando los vecinos involucrados lograron mantener las intervenciones visuales, su participación

²⁰³ Una reunión para tratar el tema fue convocada a comienzos del 2011 por autoridades de la “Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la CBA” junto a los vecinos movilizados, bajo la consigna “*Defendamos el mural de Gasparini. Defendamos nuestra Avenida Paseo Colón*”. La Comisión tiene sede en la “Escuela Taller del Casco Histórico de la Ciudad”. En este caso, funcionarios de la “Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la CBA” se movilizaron junto a vecinos de La Boca para reclamar ante el “Ministerio de Desarrollo Urbano del GCBA”. Una promesa por parte de funcionarios del GCBA -de rehacer la *Plazoleta*, reubicar el Mural, así como de no demoler los inmuebles- desactivó las protestas de los vecinos. El Estado local tuvo a su cargo la realización de las nuevas obras, bajo la supervisión de los vecinos involucrados en su primera producción. En su nueva versión, la *Plazoleta* tiene sólo pequeñas modificaciones con respecto a la anterior. Entre ellas, las denominaciones de “*Artistas fallecidos*” y “*Vecinos ilustres fallecidos*” fueron cambiadas por “*Artistas ilustres...de ayer y de hoy*” y “*Vecinos ilustres...de ayer y de hoy*”, reforzando tanto la construcción de un pasado mítico común que tiene continuidad en el presente como una jerarquización entre los *vecinos boquenses*. Por su parte, el principal realizador del *Mural Escenográfico* reconstruyó la obra en el nuevo emplazamiento asignado por el GCBA, varios metros más retirado de la calle y en una versión reducida de un solo frente.

fue menor que en la ocasión inicial, quedando reducida a una disputa por la reinstalación de las obras. Cabe apuntar, además, que los márgenes de negociación de los habitantes de La Boca más legitimados para imponer sentidos y usos en torno al barrio apelando a las categorías *vecino/a* y *boquense*, se han restringido con el surgimiento de nuevos actores y usos de los espacios en los últimos años.

En las tres marcas visuales más duraderas es posible reconocer sentidos recurrentes en torno a lo barrial y a las categorías *vecino/a* y *boquense* que se actualizan también en otras prácticas. Una ocasión de ritualizar sentidos de pertenencia en torno al barrio son los festejos vinculados al *Aniversario de La Boca*, promovido por comerciantes e integrantes de instituciones barriales tradicionales. Durante este acontecimiento social, extraordinario y programado, cada año se realizan una serie de eventos durante la última semana de agosto. Parte de estas propuestas están vinculadas con la promoción del barrio hacia fuera. Pero la celebración es también una ocasión para que algunas instituciones abran sus puertas y muestren sus actividades hacia dentro del barrio, así como para reforzar lazos de solidaridad y sentidos de pertenencia entre quienes pueden autoidentificarse y son interpelados por otros como *vecino* o *vecina* y, más específicamente, como *boquense*. Estas actividades suelen ser en la calle o en espacios como comedores sociales, sedes de las asociaciones, teatros o galerías de arte, muchos de ellos con entrada libre y gratuita.

Además, como parte de los festejos, dos o tres grupos de habitantes adultos mayores, vinculados a instituciones tradicionales, organizan almuerzos o cenas conmemorativos en algún restorán del barrio. El antecedente de estos encuentros puede remontarse a las comidas con numerosos comensales que organizaba Quinquela Martín, reuniendo a personalidades barriales, de Buenos Aires y del exterior. Los asistentes a estos encuentros son también personas de mediana edad o más, vinculadas a instituciones y organizaciones sociales barriales, mayormente habitantes del barrio de larga data, aunque concurren también personas que no viven en el barrio pero que tienen intereses allí. Cada uno de estos eventos -que interpela a *vecinos* y *amigos* de La Boca- logra congrega, sin embargo, sólo a una parte entre quienes están involucrados con las instituciones y los sentidos en torno al barrio. Dado que en estas participaciones, como en la construcción de marcas visuales territoriales para lugares clave como *la entrada a La Boca*, se ponen en juego disputas por el liderazgo barrial entre distintos referentes, redes de pertenencias

institucionales y sociales, afinidades de distinto tipo. Estas distintas pertenencias no definen redes con límites claros sino que se superponen parcialmente entre sí, por lo cual es posible que algunos habitantes participen, por ejemplo, en más de una comida conmemorativa.

Es en el marco del *Aniversario* que, desde 1976, antiguos habitantes eligen cada año a un *Ciudadano Ilustre de La Boca*. El título fue otorgado a hombres y sólo unas pocas mujeres de larga residencia en el barrio, en función de actividades artísticas o laborales (obtuvieron la distinción pintores, escultores, poetas, marinos, médicos, docentes) o en virtud de ciertas características morales, por su condición de *vecino ejemplar* o *buen vecino*. La distinción ha sido otorgada también a algunas instituciones como el *Museo Quinquela Martín* y el *Club Atlético Boca Juniors*.

Paralelamente, otros habitantes vinculados a instituciones tradicionales pero que apuntan a la construcción de un “nosotros” inclusivo y con relaciones más horizontales organizan eventos que interpelan a “*simples vecinos*”. Participé de una de estas celebraciones en 2009, denominada *Cena de Camaradería de La Boca* por sus organizadores, que nucleó a habitantes y representantes de una parte importante de las instituciones y organizaciones sociales del barrio. Con varios de los presentes ya me había encontrado y volvería a encontrarme en otras ocasiones, en eventos vinculados con la vida barrial o que apuntan a discutir, recrear o fijar sentidos en torno a una *historia* y una *identidad boquense*: charlas, festivales y eventos callejeros, asambleas barriales, exposiciones de arte, entre otros. En esta *Cena*, cada uno de los detalles formales contribuyó a reforzar un sentido de pertenencia barrial en torno a símbolos ya fijados: la elección del restorán (una tradicional pizzería); el menú con comida italiana (pizza con fainá);²⁰⁴ los individuales azules y amarillos; la decoración del lugar (con grandes pinturas de paisajes barriales, camisetas firmadas por jugadores de Boca, antiguas fotografías blanco y negro de otras comidas numerosas). Conjuntamente, a lo largo de la velada se fueron sucediendo reconocimientos, invitaciones, recuerdos compartidos, que forman parte, y a la vez recrean, la experiencia común de *ser vecinos* (o *amigos*) de La Boca. Otro aspecto a destacar es la lectura detallada, por parte de los conductores del evento, del nombre de cada una de las instituciones y organizaciones sociales representadas allí,

²⁰⁴ Algunos relatos de vecinos que conocieron a Quinquela señalan que las comidas que organizaba el pintor, donde otorgaba la “*Orden del Tornillo*”, incluían una entrada con fainá y fugazza, seguida de un plato con fideos de colores. Quinquela organizaba también los “*vermouth a la genovesa*”.

enumeración que en el mismo acto señala implícitamente a los que no concurrieron. Esta performance verbal tiene continuidades con la visibilización de las instituciones que acompaña a las marcas visuales en el espacio público urbano. Cada una de estas acciones refuerza la continuidad e importancia de la trama asociativa boquense, así como una mayor legitimidad para participar de las decisiones en torno al barrio desde la pertenencia a alguno de esos colectivos (o a varios) que en tanto persona individual. Tambiah (1985) nos llama la atención hacia estos aspectos formales de los rituales que permiten ir entrando en una cosmología y contribuyen a su eficacia simbólica, en este caso orientada a reafirmar una noción de *vecindad boquense* que ya existe previamente. Un ritual anual como la *Cena de Camaradería de La Boca* renueva entre los presentes en cada una de sus performances el hecho de reconocerse unos a otros - con distintos grados de compromiso e intensidad, con ciertos códigos y valores conflictivamente compartidos- en tanto integrantes de una comunidad.

Trasladémonos ahora unas quince cuadras de *la entrada a La Boca* hacia una esquina en el centro del barrio. Allí, las imágenes materializadas en los muros fueron imaginadas y producidas en gran parte por jóvenes habitantes que ocupan posiciones subalternas. Las motivaciones y los sentidos posibles difieren respecto al caso anterior, aunque lo barrial sigue siendo relevante como identificación.

6.2. El Playón

*Nuestra esquina está que arde
Apurate que ya es tarde
Y esta noche se presenta el murgón
Es la murga más querida
La que baila noche y día
El conventillo late lleno de emoción
Los Amantes es el nombre
Y que a nadie le asombre
Azul y oro se viste su corazón²⁰⁵*

*Baila murguero baila
Baila con emoción
Los Príncipes de La Boca
Presentando este murgón²⁰⁶*

²⁰⁵ Estrofas de una canción de la murga “Los Amantes de La Boca”.

²⁰⁶ Estrofas de una canción de la murga “Los Príncipes de La Boca”.



168. Vista del mural del Playón que incluye el nombre de la murga que ensaya en este espacio.
Foto: 28 de junio de 2009.²⁰⁷

En un pequeño terreno situado en una esquina, a la vuelta de Caminito y a tres cuerdas de la cancha de Boca, está ubicado *el Playón* -como lo llaman algunos- o *la Canchita* -como le dicen otros. El espacio está separado de la calle por un alambre tejido, que permite ver su interior y los dos muros de fondo, donde se destacan imágenes en las que predominan variaciones del azul y un amarillo intenso. Arcos de fútbol y de básquet enmarcan dos de sus lados. Sobre un costado, hay bancos realizados en cemento, al igual que el piso que tiene las marcaciones de cancha pintadas. La doble forma de nominación de este lugar es un indicador de los cambios que lo fueron modificando desde que, en 1985, un incendio transformó en baldío al conventillo que alojaba allí a unas 15 familias.

“Nosotros le decimos ‘el playón’, porque esto antes era un playón de tierra. Ahora los chicos, mi hijo, le dicen ‘la canchita’. Pero acá siempre se jugó a la pelota.”
(Carlos, 32 años, nació y vive en La Boca, 2009)²⁰⁸

La explicación que me dio Carlos -mientras su hijo de 5 años jugaba allí al fútbol con otros niños que viven a pocas cuerdas- vinculó las mutaciones que fue teniendo el lugar y las formas de nombrarlo con el recambio generacional.

²⁰⁷ Utilicé esta fotografía en las entrevistas en profundidad a habitantes y usuarios adultos, con diferentes membresías en instituciones y organizaciones sociales del barrio.

²⁰⁸ En el resto del trabajo me referiré al lugar como el Playón, que es la denominación que escuché con más frecuencia en La Boca.

En la actualidad, este espacio tiene usos variados: niños que viven cerca de allí juegan por las tardes a la pelota o al básquet, los turistas descansan en sus bancos de cemento y se fotografían con los murales de fondo, una agrupación murguera realiza allí sus ensayos y lo utiliza como punto de encuentro para sus salidas, parte de los jóvenes que integran esta murga usan la esquina como lugar de encuentro y para estar. Mi interés es mostrar que, en tanto **prácticas de imagen**, las marcas visuales en las dos paredes del fondo del Playón solo pueden comprenderse como parte del conjunto más amplio de prácticas y formas expresivas que sus usuarios cotidianos realizan, en tanto miembros de la agrupación murguera y en la apropiación de esa esquina como *parada*.

Reconstruyamos brevemente cómo la esquina se transformó en *el Playón*. Un grupo de jóvenes varones principalmente de sectores populares, que vivían en el barrio y usaban la esquina a diario como lugar de encuentro, inició la modificación.

“Nosotros parábamos ahí, enfrente, era la esquina nuestra. Y a partir del 85 empezamos a arreglar el playón para jugar al fútbol.”

(Entrevista con Juan, 42 años, habitante del barrio e integrante de la murga que ensayaba inicialmente en el Playón, 2010)

Para ese entonces, ellos ya sentían esa esquina como “propia”. Poco a poco, estos jóvenes armaron el piso de cemento, pintaron las líneas de cancha, blanquearon las paredes laterales. No estaba demasiado claro entonces, y tampoco parece estarlo ahora, quién o quiénes eran los propietarios legales del terreno.²⁰⁹

En 1992, cuando la esquina ya era “*el Playón*” para quienes paraban allí a diario, comenzaron en ese lugar las reuniones de la murga que, años más tarde, sería la más numerosa del barrio y una de las más importantes de Buenos Aires. La creación de “*Los Amantes de La Boca*”²¹⁰ coincide también con el resurgimiento de

²⁰⁹ Las vagas referencias que pude obtener de habitantes vinculados con los usos de este espacio, señalaron que sus dueños legales no vivían en el país en el momento del incendio. Diferentes versiones indicaron que el espacio tuvo varios intentos de privatización, incluso que ya fue privatizado y que podrían construirse allí locales comerciales u otros proyectos. Esta posibilidad es percibida como una amenaza constante por quienes usan el Playón cotidianamente. Entre los habitantes del barrio hay opiniones divergentes respecto de cuáles deberían ser los usos de este espacio.

²¹⁰ Esta forma de nominación tiene una historicidad y retoma una fórmula que enfatiza una pertenencia barrial (“Los [...] de [nombre del barrio]”), ya utilizada con anterioridad por otras murgas de La Boca y de otros barrios de Buenos Aires, dialogando de este modo con ellas. Así están, por ejemplo, “Los inundados de La Boca”, “Los atorrantes de Almagro”, “Los caprichosos de Mataderos”, “Los bohemios de Lugano”, “Los pitucos de Villa del Parque y Devoto”, entre otros. El pronombre “Los” acentúa también el género masculino, cuyos antecedentes pueden rastrearse en las comparsas, anteriores a las murgas, que inicialmente estaban integradas sólo por hombres.

las murgas porteñas en los barrios populares de la ciudad (Martín, 2009; Canale, 2005).

“Con el menemismo se terminaron los clubes de barrio, ¿viste? Se terminaron las unidades básicas, se terminó todo. Entonces, la murga fue el lugar de encuentro que quedó en el barrio”.

(Juan)

Entre los motivos que algunos integrantes desde sus inicios vinculan a este resurgimiento, se destacan el cierre de otros espacios barriales de encuentro como los clubes; así como un cambio en la ideología del partido justicialista hacia un modelo neoliberal, lo que propició que muchos dirigentes barriales trasladaran la militancia en las unidades básicas hacia los comedores sociales (véase Herzer *et al.*, 2008a: 274). Además, quienes promovían las murgas y los corsos en los distintos barrios porteños, lo hacían apelando a *recuperar* una tradición previa y la calle como espacio de participación ciudadana. Ya que, durante la última dictadura militar, los carnavales porteños quedaron restringidos a unas pocas agrupaciones y muy escasa actividad, debido a censuras y prohibiciones. En la década de 1990, las murgas y los corsos porteños retomaron una forma de organización en torno al barrio como principal aglutinador, a la vez que comenzaron a reclamar en conjunto por la reinstalación de los feriados.²¹¹

En La Boca, surgieron varias murgas nuevas, así como agrupaciones de candombe, e incluso dos o tres agrupaciones humorísticas que habían dejado de funcionar en tiempos de censuras volvieron a reactivarse con parte de sus integrantes iniciales. La murga del Playón acogió a habitantes del barrio (y en menor proporción de la Isla Maciel y Dock Sud) heterogéneos: varones y mujeres, de distintas pertenencias culturales y sociales aunque predominantemente de sectores populares, de todas las edades. Sin embargo, sus principales referentes así como la mayoría de sus integrantes compartían la condición de ser jóvenes.

Los habitués de este espacio contaron con cierto apoyo de antiguos habitantes vinculados a instituciones barriales. La visibilidad de la esquina, dada su ubicación

²¹¹ Un decreto de 1976, de la última dictadura militar, eliminó del calendario el lunes y martes de carnaval. A fines de 1996, los principales referentes de las nuevas murgas porteñas crearon la Agrupación M.U.R.G.A.S. (Murgas Unidas Recuperando y Ganando Alegría Siempre). En 1997, lograron la ordenanza 52039, que reconocía a la murga porteña como Patrimonio Cultural de la Ciudad, pudiendo reinstalarse en plazas y otros espacios públicos, donde se preparan durante el año. En 2004, la Ley 1322, establece como no laborables los lunes y martes de carnaval en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires. Desde 2011, a través de los decretos 1584 y 1585 del Poder Ejecutivo Nacional, el lunes y martes de carnaval fueron incorporados al cronograma de Feriados Nacionales.

en el centro del barrio, y sus usos orientados principalmente a prácticas legitimadas de la *cultura* barrial como el fútbol y el carnaval, permitieron a sus principales usuarios obtener algunos recursos. En la década de 1990, habitantes que se acercaron en forma individual o en tanto integrantes de organizaciones barriales (como la *Coordinadora de Entidades Intermedias*) participaron en diferentes acciones destinadas a lograr la expropiación del terreno “*para la comunidad*”. En tanto *vecinos* organizaron festivales, juntaron firmas para presentar al GCBA y otras actividades destinadas a lograr su propósito (cuestión que hasta el momento no se concretó). En un contexto donde los conventillos cercanos al pasaje comenzaban a ser desalojados y reconvertidos en locales comerciales, varios habitantes de sectores medios veían con buenos ojos que la esquina quedara como un espacio público, no comercializable. Lo cierto es que el Playón, en tanto lugar *de todos, del barrio*, pero en la práctica *manejado* por algunos se fue construyendo como un espacio de disputa y superposición de intereses entre distintos sectores.²¹²

Paralelamente, la murga fue creciendo, tanto en cantidad (oscilando entre 300 y 400 murgueros) como en su renombre. Pero al interior de la organización, una fuerte controversia entre sus principales referentes provocó su división en 2006. Entre los motivos que incidieron en la ruptura, tanto integrantes de la murga como otros habitantes adultos-mayores, señalaron recurrentemente el aumento del consumo de paco, que afectó principalmente a la población joven. Si los jóvenes que paraban en esa esquina y se apropiaron del espacio contaron inicialmente con el apoyo de integrantes de algunas instituciones tradicionales del barrio, quienes continuaron usándolo perdieron legitimidad, así como recursos materiales y simbólicos.

Los principales referentes del grupo que continuó en el Playón rearmaron la murga con nuevo nombre: “*Los Príncipes de La Boca*”. La juventud y la pertenencia a sectores populares de sus integrantes es una característica que se mantiene hasta la actualidad. Sus dirigentes y la mayor parte de sus miembros (alrededor de 120 personas) tienen entre 20 y 30 años, con un número importante también de adolescentes y de niños. Más allá de esta condición, hay heterogeneidad entre los

²¹² Así por ejemplo, en 2003, disputas de poder entre políticos opositores del ámbito del Gobierno de la Ciudad se materializaron en mejoras para el Playón: la iluminación, los aros de básquet, los bancos de cemento, el alambrado perimetral, la repintura del mural.

participantes, tanto en lo que respecta a las situaciones de empleo o vivienda (muchos de ellos estuvieron o están en situaciones de gran inestabilidad e informalidad), como respecto a los orígenes nacionales o provinciales (aunque muchos nacieron en La Boca). Otro aspecto a destacar, que diferencia a estos jóvenes de los integrantes de las instituciones tradicionales del barrio, tiene que ver con los recursos materiales de los que disponen: no tienen sede propia, ni ingresos provenientes de socios. Así, el principal capital con el que cuentan es su propia presencia física en el lugar y algunos recursos informales que les permiten obtener ingresos. Entre ellos, la instalación de puestos sobre las veredas del Playón, que alquilan a feriantes de artesanías y manualidades, o el pedido de *colaboraciones* en dinero a los turistas para fotografiarse con los murales de fondo o con los murgueros y sus caracterizaciones. Estas prácticas generan tensiones, por un lado, con los feriantes de las ferias oficiales; por otro, con los comerciantes que tienen sus locales en la zona.

Por otra parte, quienes permanecieron en la agrupación inicial trasladaron su punto de encuentro a otro espacio cercano a la cancha y fueron sumando nuevos participantes de distintos sectores sociales y edades.²¹³ Ellos mantuvieron el nombre *original*, lo que les permite, además, construir una tradición más duradera, y por lo tanto ligada a una idea de autenticidad. La permanencia en el tiempo y la antigüedad de una agrupación murguera se visibiliza en el estandarte y constituye un signo de autoridad (Canale, 2005). Las características mencionadas inciden en una mayor legitimidad de esta agrupación murguera tanto hacia el interior del barrio, con un mayor reconocimiento entre la población establecida, como hacia afuera, en las interacciones con otras murgas y en mayores posibilidades de acceso a espacios de presentación en público.²¹⁴

En su estudio sobre la sociedad brasileña, DaMatta (2002: 55-56) analiza el carnaval y las festividades del Día de la Independencia como “rituales nacionales”,

²¹³ Actualmente esta agrupación murguera tiene unos 300 integrantes y un promedio de edades más grande que el de la murga que quedó en el Playón.

²¹⁴ *Los Amantes de La Boca* participa en los últimos años de los corsos oficiales de la Ciudad, y a participado en escenificaciones oficiales en torno a la Nación (como en los festejos por el Bicentenario), o junto a artistas consagrados de otros géneros musicales (Jaime Ros, la Bersuit, entre otros). Los corsos oficiales cuentan con el aval estatal del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, que provee cierta infraestructura como corte de calles, iluminación, sonido, fuerzas de seguridad, vallas, difusión. Para las murgas, los mecanismos de ingreso a estos eventos están mediados por concursos (cuyas evaluaciones se sustentan en ciertos estándares en la calidad de los trajes, en el número de integrantes, en el espectáculo), lo que implica inclusiones y exclusiones.

basados en “la posibilidad de dramatizar valores globales, críticos e incluyentes” de Brasil. Sostiene el autor que, durante la celebración de estos rituales, hay una “centralización y sincronía de las actividades” que involucran en distintos grados a toda la sociedad e implican un abandono u “olvido” del trabajo, porque su realización ocurre en días que son feriados nacionales. Retomando esta idea en una escala barrial, una pregunta que podemos hacernos es si en La Boca el carnaval, como acontecimiento social previsto que forma parte de una *historia* del barrio, permite construir esa centralización.

A diferencia de otras ciudades del país, como Corrientes o Gualeguaychú que concentran los principales corsos de carnaval en un espacio de la ciudad, en Buenos Aires se realizan corsos en simultáneo en diferentes barrios. En La Boca no hay corsos oficiales desde 2006, pese al crecimiento en la cantidad y calidad de estas celebraciones en la ciudad en la última década. Las disputas entre murgas y algunos disturbios ocasionados en el carnaval local incidieron en la exclusión del barrio de la nutrida agenda de corsos oficiales, en la que solo unas pocas murgas locales logran clasificar. El resto de las agrupaciones organizan corsos de menor escala y participan de algunos de los numerosos corsos no oficiales en barrios de Buenos Aires y del conurbano bonaerense. Cada una de estas celebraciones solo logra congregarse a un segmento reducido de la vecindad. Además, para cada murga, es posible organizar un corso en cierta zona del barrio y no en otra. Así, en La Boca actual hay pequeños corsos de una cuadra o dos, en torno a un comedor o a la *parada* de la murga organizadora, en fechas variadas a lo largo del tiempo del carnaval.²¹⁵

Sin embargo, las diferentes murgas se apropian, con variadas acentuaciones, de una misma tradición de simbolizaciones barriales. En los casos de las dos agrupaciones en las cuales nos centramos aquí, *azul* y *oro* son los colores principales que ambas eligieron, tanto en sus trajes, banderas y estandartes como a la hora de pintar un mural.

²¹⁵ En 2010, por ejemplo, hubo un llamado coordinado entre referentes de algunas murgas y agrupaciones para realizar un corso de una noche en conjunto, en una calle del centro del barrio. Pero la iniciativa se dispersó ante ciertas desconfianzas mutuas y no llegó a materializarse. En ese marco, los habitantes que no integran murgas pero participan de los corsos, se dividen entre los distintos eventos al interior del barrio (de acuerdo a afinidades o pertenencias sectoriales) o acuden a los corsos en barrios vecinos.

6.2.1. MURGAS, FÚTBOL, AZUL Y ORO EN LOS MUROS Y EN LOS CUERPOS

La pertenencia barrial de cada una de las murgas que se presenta en los corsos es relevante y, en muchos casos, se escenifica a través del uso de los colores del club de fútbol local. Sumado a esto, en algunos barrios como en La Boca, hay una cercanía entre la murga y el club: varios integrantes de la hinchada *paran* también en la murga. La elección de *los colores de Boca* para los diferentes elementos que componen las agrupaciones murgueras resulta entonces previsible y constituyen un signo de identificación.

La murga porteña es un género complejo que involucra una variedad de formas expresivas que interactúan entre sí (Canale, 2005).²¹⁶ En las agrupaciones murgueras de La Boca, el *azul y oro* se despliega como colores-símbolos en creaciones que siguen los lineamientos estéticos del género. Los variados registros sensoriales abarcan producciones sonoras (canciones)²¹⁷ y visuales (en diversos soportes mediales: en el estandarte, en las banderas y fantasías, en el vestuario y maquillaje, en murales en las paredes del Playón). A través de la repetición y la variación de soportes mediales, los colores van reforzando un sentido de pertenencia que vincula barrio-territorio-murga-fútbol. La redundancia tiende a eliminar la ambigüedad, vuelve el mensaje más eficaz (Tambiah, 1985).

A continuación, haré foco en una de esas producciones visuales, el primer mural que quienes usaban ese espacio a diario pintaron sobre una de las paredes del fondo. Más adelante, abordaré algunos de los procesos vinculados a las sucesivas pinturas de la otra pared, que tuvieron características distintas.

²¹⁶ Los principales componentes son: el ritmo, ejecutado con determinados instrumentos entre los cuales los más destacados son el bombo con platillo y el silbato; las canciones, en diferentes tipos relacionados con los momentos de la actuación (presentación, crítica y retirada); el movimiento, con tipos de despliegue específicos en el espacio; el vestuario; el estandarte, banderas y otros accesorios. Respecto al vestuario, algunos elementos han ido conformando características *típicas*: la *levita*, chaqueta con faldones confeccionada en tela brillante (con apliques de lentejuelas que permiten una expresión de individualidad dentro del conjunto); galeras y guantes, pantalones, algunas faldas, aplicaciones variadas de maquillaje en la cara (Canale, 2005).

²¹⁷ Las canciones de las murgas retoman ritmos y letras provenientes de otros géneros musicales, y en algunos casos el estilo y la sonoridad de las canciones provenientes de las hinchadas de fútbol, reforzando el vínculo entre ambas prácticas.



169. Mural de la murga "Los Amantes de La Boca".



170. Mural de la murga "Los Príncipes de La Boca". Foto: junio de 2009.



171. Presentación de la murga "Los Príncipes de La Boca". Foto: marzo de 2011.



172. Presentación de la murga "Los Amantes de La Boca". Foto: marzo de 2011.



173. Presentación de la murga "Los Príncipes de La Boca". Foto: 2011.

Los integrantes iniciales de la murga junto con la colaboración de dos artistas plásticos del barrio, realizaron la primera pintura mural en una de sus paredes. Es importante destacar que este diseño, a pesar de haber tenido sucesivas re-pinturas, se mantiene hasta la actualidad sólo con algunas variaciones. La modificación más relevante se produjo luego de la ruptura de la murga. En el mismo lugar en que estaba puesto el nombre de la primera murga, quienes permanecieron en el Playón pintaron el nuevo nombre elegido ("*Los Príncipes de La Boca*") y las imágenes asociadas a ese nombre (a la manera de un logotipo). El resto de los motivos sólo fueron repintados, cambiando la calidad de la pintura de opaca a brillante, marcando más los contrastes de los colores, destacando algún nuevo elemento (como las estrellas en las banderas). Mi hipótesis es que la presencia permanente del mural en el lugar donde está emplazado opera como un índice de la murga, es decir, un indicador de ciertas relaciones sociales (Gell, 1998). Como marca visual territorial tiene, por lo tanto, una eficacia que, junto a otras prácticas -como parar allí, jugar al fútbol, realizar los ensayos de la murga- contribuye a la apropiación del terreno como un espacio "*para la comunidad*", "*para los vecinos*", aunque usado en la cotidianeidad sólo por un grupo de ellos. Importa señalar que esta eficacia va más allá de la referencialidad de las imágenes, aunque la incluye.²¹⁸

El mural, claramente distinguible desde la calle, tiene colores con alto contraste: blanco, negro, un amarillo intenso, dos tonalidades de azul. En la base de la pared, sobresale la leyenda "REPÚBLICA DE LA BOCA", pintada con pincel en látex brillante, en grandes letras en un azul oscuro sobre una banda amarilla de fondo. En la parte de encima, las imágenes acompañan las variaciones de altura del muro. La altura es mayor en el lado izquierdo, lo que permite destacar la silueta negra que representa al Puente Transbordador. La pared descende en forma escalonada hacia la derecha. Hacia ese lado avanzan unos personajes similares entre sí, en los cuales hay una uniformización de rasgos y de género, cuyo único signo diacrítico es el vestuario que permite identificarlos como *murgueros* y *boquenses*: trajes azules y amarillos, galeras, turbantes y bombos. Completan el diseño unos conventillos, una bandera amarilla con estrellas azules, la silueta con forma de

²¹⁸ La referencialidad de una imagen refiere a la relación de apariencias entre la propia imagen en tanto signo y su referente.

herradura de la cancha de Boca con banderitas azules y amarillas. Junto al nombre de la murga, la pertenencia barrial es entonces la identificación más importante visibilizada en el mural.

Además, es importante notar que, junto con el cambio de nombre, los murgueros que conformaron la nueva agrupación retomaron el escudo creado inicialmente para la asociación vecinal “*República de La Boca*” como identificación para la murga. Esta apropiación vincula simbólicamente la agrupación a una tradición y a un pasado común, reforzando aun más un sentido de pertenencia barrial. Por cierto, la disputa por la hegemonía es siempre un proceso abierto, que significa “una narrativa interesada por parte de las elites, pero que no deja de tener sentido y, eventualmente, ser activada con otro signo ideológico, por los sectores subalternos” (Segato, 2007: 30). Sin embargo, aunque todos los signos incluidos en el mural y en los cuerpos de los murgueros tienen un poder evocativo que promueve un sentido de pertenencia barrial comunitario, el nombre de la murga enmarcado en la silueta del Puente define una identificación sectorial más restringida. Es esta operación simbólica la que permite, simultáneamente, marcar visualmente el espacio del *Playón* como un “*lugar del barrio*”, pero que sólo algunos (los integrantes de la murga que *para allí*) pueden sentir como propio.

Respecto de la factura del mural, me interesa destacar que sus principales promotores y realizadores fueron los mismos integrantes de la murga.

“Eso lo pintamos nosotros con todos los chicos de la murga. Nosotros no sabíamos pintar y no teníamos nadie que nos pinte. Entonces buscamos a uno que sabía dibujar. Él hizo el contorno y después rellenar lo hicimos entre todos. Pero ahora hace un tiempo lo repintamos todo de nuevo. Y le cambiamos el nombre.”
(Renzo, 30 años, habitante del barrio e integrante de “*Los príncipes de La Boca*”, febrero de 2010)

Una modalidad frecuente de producción de los llamados “*murales participativos*” es que se convoque a un artista o realizador que produce un boceto y traza sobre el muro las líneas principales o contorno en color negro (con pincel, aerógrafo, grafito). Los demás participantes rellenan con colores las formas delineadas o agregan nuevos motivos.

En este caso, los integrantes de la murga buscaron la colaboración de algunos artistas callejeros, pero fueron ellos quienes tomaron las principales decisiones sobre qué querían poner y cómo hacerlo. Las imágenes fueron pintadas “*entre todos*”, no tienen firma ni autoría individual, forman parte del trabajo colectivo de quienes

comparten ese espacio y las actividades en torno a la murga. La obra da cuenta de esta forma de producción: hay variaciones de estilo en los dibujos, superposiciones, algunos motivos que sólo tienen el contorno dibujado y no fueron rellenados, las letras son irregulares en tamaño, forma y distribución. Además, en la repintura del mural, el área con el nuevo nombre de la murga quedó con los colores contornos delineados pero con algunos motivos sin terminar de pintar. Y aunque varios de ellos me comentaron que tienen la intención de finalizarlo, otras prioridades en la utilización de los recursos y urgencias del día a día fueron postergando la decisión. Sin embargo, podemos arriesgar que la función más importante ya está cubierta, la marcación visual territorial, la presencia del mural en ese lugar como índice de la nueva agrupación murguera.

A diferencia de Caminito, Magallanes y la ribera turística, donde la presencia de los usuarios consumidores es inducida por medio de performances y acciones de urbanismo escenográfico promovidas por agentes del estado y empresarios privados, el Playón es un espacio que ha sido producido y varias veces resignificado con una participación central (aunque no la única) de los mismos habitantes que lo usan a diario. Sin embargo, esta capacidad de agencia debe ser constantemente negociada o reafirmada y, como veremos a continuación, se ha ido restringiendo en los últimos años.

6.2.2. “ESTE LUGAR FUE SIEMPRE DEL BARRIO”

A pesar de las alterizaciones entre habitantes que participan de redes de relaciones sociales distintas y ocupan posiciones diferenciales, unos y otros enfatizan su pertenencia como *vecinos* y *vecinas boquenses* frente a actores e intereses que pueden poner en riesgo su derecho a habitar el barrio.

“Este lugar fue siempre del barrio y nosotros creemos que tiene que quedar para los vecinos como fue siempre. [...] Nos quedamos acá, defendiendo este espacio, para nosotros y para los pibes del barrio”.

(Paula, 27 años, habitante del barrio e integrante de “Los Príncipes de La Boca”, 2009)

Para las generaciones más jóvenes que usan *el Playón* cotidianamente desde niños, es posible percibir este espacio como un *lugar del barrio* desde *siempre*.

Lo cierto es que en la última década, la esquina del *Playón* comenzó a estar cada vez más inserta en el circuito de turismo, entre *Caminito* y la *cancha de Boca*.

Con estos cambios en la dinámica barrial, *el Playón* se fue poblando de turistas que circulan por allí durante el día, descansan en sus bancos de cemento, se sacan fotografías con las imágenes de los muros de fondo. Los sentidos otorgados por los integrantes de la murga al mural con el nombre de la agrupación, así como los usos que hacen de ese espacio, son muy distintos de los sentidos y usos que los turistas otorgan a esas mismas imágenes y espacio. Para los turistas, estas imágenes forman parte de un **paisaje cultural**, prioritariamente visual, que buscan capturar con sus cámaras para llevar de vuelta a casa. A este respecto, Lagrou aporta una sugerencia metodológica importante para una antropología de las imágenes:

La imposibilidad de aislar la forma del sentido y el sentido de la capacidad agentiva; los sentidos y efectos de imágenes y artefactos cambian conforme al contexto en que estos se inserten (Lagrou, 2009: 31).

Al igual que Caminito, el Playón adquiere protagonismo como *lugar turístico* durante el día y es usado por un grupo de vecinos como *lugar del barrio* durante las noches. Sin embargo, como vimos en el Capítulo 4, estas fronteras simbólicas entre *barrio* y *turismo* no son nítidas. La superposición de intereses sobre el mismo espacio implica negociaciones entre formas de sociabilidad diferenciadas y desiguales. Mi hipótesis es que el margen de negociación posible para los usuarios cotidianos del Playón -por un lado, con los vecinos más “establecidos”; por otro, con emprendedores vinculados al turismo, con agentes estatales, con los turistas- se ha ido restringiendo crecientemente hacia un sobresimbolismo de lo barrial y la invisibilización del conflicto. Los sucesivos cambios en la pintura del otro muro del Playón dan cuenta de esta tendencia. A diferencia del mural con el nombre de la murga, cada una de las re-pinturas en la otra pared implicó un cambio completo de las imágenes materializadas allí. Veamos brevemente las principales características de cada una de ellas.

La primera pintura tenía un carácter militante y explícitamente político. En esa oportunidad, el mural no estuvo pensado para ser mirado por los turistas. Su realización fue promovida por un colectivo de madres organizadas para enfrentar la problemática de la drogadicción, particularmente del paco que afecta principalmente a los jóvenes, para visibilizar esa cuestión entre quienes habitan el barrio. La diagramación del mural estaba dividida en dos partes, que apuntaban a interpelar a los habitantes y usuarios del barrio a partir de dos emociones distintas: en el sector de la izquierda, desde la denuncia; a la derecha, promoviendo la lucha y la esperanza.



174. El Playón, mural contra el paco. Foto: Stefano Signorelli. 2006.



175. El Playón. Foto: octubre de 2008.



176. Banderas de la murga sobre uno de los costados del Playón. Foto: enero de 2010.

Cuando comencé mi investigación, ese mural ya había sido tapado por los mismos usuarios del espacio, blanqueando la pared con una sola mano de pintura, a través de la cual era posible todavía ver la huella de las imágenes anteriores.

En su lugar, los murgueros buscaron, en sus palabras, “*algo que nos represente como murgueros*”, “*más festivo*”. Uno de los puesteros de la calle Iberlucea, también artista callejero, realizó a pedido de ellos el contorno en grafito de unas siluetas *murgueando*, pero después dejó de participar en la feria y las imágenes quedaron sin terminar durante varios años.

Podemos enmarcar el tercer mural, realizado en 2010, como parte de una tendencia global de construcción de paisajes de consumo visual (Zukin, 1996), pero cuyo principal objetivo es el consumo virtual multimediático, desanclado por tanto del lugar físico. Dichas escenografías, vinculadas a experiencias metropolitanas y comportamientos urbanos fácilmente replicables y portables de un lugar a otro, están caracterizadas por la tematización más que por la construcción de un sentido de lugar (Muñoz, 2010). En esa dirección, el muralismo es actualmente un recurso utilizado también como forma de publicidad alternativa, lejos de las luchas políticas o de la búsqueda de contrucción comunitaria en las que surgió como género expresivo.

Este tercer mural fue producido y terminado en muy poco tiempo por algunos artistas del barrio y con el auspicio de una marca comercial. La ocasión fue la realización de un evento multimediático de escala global, la “*Final Argentina*” de una competencia de *skaters* auspiciada por la marca *Red Bull*, cuya edición final mundial se realizó en la ciudad de Nueva York.²¹⁹ En esta oportunidad, los publicistas y promotores del encuentro pensaron la pintura mural principalmente para su circulación como parte de lo que Appadurai (2001) denomina “*mediascape*”,²²⁰ y no como marcación visual de un territorio como en los casos anteriores. En ella, la única leyenda es el nombre de la marca de una bebida energizante, cuyo logotipo se distingue claramente del resto de la escena, por forma, color y ubicación.

²¹⁹ No estuve presente durante el evento, ni durante su preparación en los días previos o posteriores, ya que el mismo se realizó durante mi estadia en Rio de Janeiro, como parte del programa de intercambio entre universidades ya mencionado. Los datos provienen de una reconstrucción posterior, a partir de conversaciones con jóvenes que usan el Playón a diario y de fuentes secundarias.

²²⁰ Appadurai (2001: 33) denomina “*mediascape*” o “*paisaje mediático*” “tanto a la distribución del equipamiento electrónico necesario para la producción y diseminación de información (periódicos, revistas, estaciones de televisión, estudios de cine, etc) disponible actualmente para un número creciente de intereses públicos y privados en todo el mundo, como a las imágenes del mundo producidas y puestas en circulación por estos medios”.



177. Pasaje Garibaldi. Mural en memoria de detenidos-desaparecidos de la Boca, pintado en 2006, detalle. Foto: octubre de 2008.



178. El Playón. Mural tapando el mural anterior contra el paco, pintado con imágenes de murgueros y que quedó sin terminar. Fotos: 28 de junio de 2009.



179. El Playón. Mural auspiciado por una marca de bebida energizante, pintado para la realización de un evento en 2010, tapando el mural anterior con imágenes de murgueros. Foto: Sergio Frías, noviembre de 2010.



180. Turistas eligiendo objetos en un puesto en la vereda del Playón. Foto: noviembre de 2010.



181. Zapatillas colgadas de los cables en la esquina. Foto: Sergio Frías, noviembre de 2010.



182. El Playón. Mural auspiciado por una marca de bebida energizante, pintado para la realización de un evento en 2010, tapando el mural anterior con imágenes de murgueros. Foto: Sergio Frías, noviembre de 2010.

El mural retoma la tradición de simbolizaciones del barrio, pero más como una escenografía que provee una ambientación romántica de color local a la marca comercial. En la oportunidad del evento, el Playón fue usado como un set de filmación, desanclado de los usos cotidianos de ese espacio. Por su parte, los jóvenes que usan a diario el Playón ya no formaron parte de la realización del mural, aunque obtuvieron algún recurso económico, y pudieron participar del evento junto a otros adolescentes y jóvenes (pero ya no como *murgueros* sino como *skaters*). Paradójicamente, al quedar luego el mural en el lugar, fue incorporándose como parte de los **paisajes urbanos cotidianos** de quienes habitan La Boca, especialmente de quienes usan a diario el Playón.

La legitimidad en la apropiación del espacio del Playón por parte de los jóvenes de sectores populares que lo usan a diario siempre fue frágil, pero disminuye más aún con la creciente comercialización del barrio y el aumento del valor del suelo. Entiendo que tanto la permanencia del mural en una de las paredes del Playón (con las modificaciones mencionadas en el área del nombre de la murga) como los sucesivos cambios en las imágenes del otro muro, pueden vincularse a este condicionamiento. Hacia adentro del barrio, las imágenes centradas en una pertenencia barrial contribuyen a otorgar a estos jóvenes habitantes una cierta legitimidad para ocupar ese espacio, al marcarlo como “*un lugar del barrio*”, “*de los vecinos*”. Hacia afuera del barrio, el creciente borramiento de aquellos signos que visibilizan el conflicto está a tono con los requerimientos de una identidad *for export*, comercializable, en la cual el tono de color local permite asociaciones simbólicas, que abarcan desde el fútbol y el barrio hasta lo porteño y lo argentino.

Por otra parte, en las alterizaciones etarias por parte de habitantes adultos-mayores hacia los jóvenes se ponen en juego también, en algunos casos, la legitimidad para pintar o materializar imágenes en un espacio público, así como para ampliar el repertorio simbólico más allá de los signos tradicionales asociados al barrio. Así, por ejemplo, un vecino de 70 años que vive en las cercanías del Playón desde que nació opinaba: “*esa leyenda que pusieron ahí abajo, República de La Boca, es espantoso*”. Otro habitante del barrio de muchos años, y artista callejero señaló: “*cualquiera va y agrega cualquier cosa, uno quería poner la lengua de los Rolling Stones, no puede ser*”.

Los comentarios estigmatizantes de algunos vecinos dialogan (aunque no en un diálogo explícito y directo sino metalingüístico) con el nombre elegido para la

murga del *Playón*: “*Los príncipes de La Boca*”. Uno de los mecanismos de ritualización que predominan en el carnaval es la inversión de las posiciones sociales que se ocupan en el tiempo cotidiano (Scott, 2000; DaMatta, 2002). Así, durante el tiempo extraordinario y programado de cada una de las *salidas* de la murga, sus integrantes (gran parte de los cuales ocupa posiciones desfavorables y estigmatizadas en la jerarquía local) se transforman en nobles: *príncipes, princesas y princesitas*.²²¹ El nombre de la murga, “*Los príncipes de La Boca*”, tiene un poder evocativo y una fuerza ilocucionaria que, junto al uso de otros elementos (como la corona dorada, los guantes blancos, el brillo, el *oro*) posibilitan la transferencia simbólica (Tambiah, 1985) de ciertos atributos de nobleza a los integrantes de la murga, aunque sólo durante el tiempo limitado de la performance. En la elección del nombre y de las imágenes asociadas hay también ironía y parodia, característica recurrente en las murgas porteñas y que tiene, además, una tradición en otras prácticas barriales (como la de la creación de una “*República*”).

Exploraremos a continuación los procesos de producción de dos murales realizados en la fachada del ex *Banco de Italia*, un inmueble emblemático situado sobre la principal Avenida de acceso a La Boca. En contraste con los casos que analizamos hasta aquí, ambos murales y su emplazamiento tensionan la versión de la *historia* más legitimada. En estas ocasiones, los promotores y productores de estas obras optaron por visibilizar el conflicto así como a *vecinos/as* que no siempre son contemplados como parte de un “nosotros” por parte de los habitantes que detentan el poder barrial.

²²¹ Las mujeres de la murga se autodenominan y son llamadas también por los varones del grupo “*las Princesas*” y las niñas “*las Princesitas*”. Pero estas formas de nominación son variantes de la forma de nominación principal del grupo, que tienen sólo un carácter verbal y aparecen en las conversaciones o pronunciadas por el animador durante las *salidas* y presentaciones. “*Los Príncipes de La Boca*”, en cambio, es el nombre que representa a todos los integrantes de la murga y el que adquiere visibilidad pintado en el mural, así como en distintos soportes en un doble registro sensorial: visual (pintado en el mural, en el estandarte, en los adhesivos de los bombos) y sonoro (en las conversaciones y canciones). DaMatta (2002: 69) señala el carácter domesticado de la transmutación de pobre a noble, y no de pobre a rico, en un momento programado como el carnaval.

6.3. *El ex Banco de Italia*

6.3.1. LAS MARCAS VISUALES DE LA MUERTE

*A la noche si escuchás pin pan pun
la vereda alta se tiñe de luz azul
La Boca arde
Se incendian conventillos*²²²

Una de las instituciones más tradicionales y de mayor tiempo en La Boca, la *Sociedad Italiana de Bomberos Voluntarios*, fue fundada el 2 de junio de 1884, poco después de un incendio, por un grupo de vecinos que compartían ese origen nacional. Desde entonces, las crónicas de incendios son numerosas, principalmente de conventillos, debido a la fácil combustión de los materiales con que han sido contruidos. Pero su recurrencia continua hasta la actualidad, afectando sobre todo a la población más pauperizada. Las marcas visuales del fuego forman parte de los paisajes urbanos del barrio: terrenos baldíos vallados donde antes había un conventillo; construcciones semidestruidas con marcas ondulantes de tizne negro que asoman de los huecos donde estaban las ventanas; murales, graffitis y monolitos que honran la memoria de niños y jóvenes que perdieron la vida en esas situaciones. Hay también otras marcas visuales territoriales “en memoria”, que recuerdan muertes jóvenes violentas, producidas por asesinatos. Estas modalidades comenzaron a aparecer en zonas segregadas de la ciudad de Buenos Aires desde la década de 1990, dando visibilidad a situaciones de empobrecimiento y marginación social (Kozak, 2004: 149).²²³ Las distintas formas de “memorialización” (Schindel, 2009)²²⁴ suelen realizarse en el lugar o cerca del lugar del deceso, por familiares o allegados del entorno social de la víctima o, en algunos casos por algún artista callejero a quien se encarga la obra. El nombre de la persona fallecida, la fecha de su muerte y alguna

²²² Estrofas de “*Veredas altas*”, de Pedro Palacios, para el grupo de hardcore hip hop “*Comuna 4*”.

²²³ Esta práctica no se da solamente en nuestro país. Las leyendas y murales “en memoria” de los muertos de la calle ganaron terreno en barrios segregados de Nueva York desde comienzos de la década de 1990 (Kozak, 2004: 155).

²²⁴ Schindel (2009) distingue la “memorialización” de la noción de “lugares de memoria” elaborada por Pierre Nora (2008). Como destaca esta autora, la memorialización implica un impulso activo y una voluntad de incidencia política, que mantiene cierta cualidad urgente de denuncia y advertencia. En cambio, los “*lieux de memoire*” (que incluyen pero a la vez exceden los lugares físicos como monumentos y museos), fueron pensados en relación a un contexto francés o europeo, se apoyan en tradiciones de memoria estables y de larga duración, sedimentadas en el transcurso de sucesivas capas de representaciones pasadas.

leyenda recordatoria (“no te olvidaremos”, “te recordaremos siempre”, “presente”) son elementos centrales y recurrentes que visibilizan en el espacio público vidas invisibilizadas o frecuentemente estigmatizadas en los discursos mediáticos.

Los dos murales “en memoria” sobre los que focalizaremos aquí están vinculados a muertes violentas, como consecuencia de un asesinato en el primer caso, y de un incendio en la segunda oportunidad. La primera obra fue producida en memoria de Martín “Oso” Cisneros, un dirigente del *Comedor Los Pibes* asesinado el 25 de junio de 2004.²²⁵ Esta organización social y política se conformó a fines de la década de 1990 para enfrentar problemas de emergencia alimentaria, vivienda y desocupación laboral; participando de distintas articulaciones y experiencias con organizaciones político-sociales reivindicativas en torno al trabajo y la vivienda. En 2006, referentes del comedor encargaron la realización de un mural recordatorio a un grupo de artistas callejeros, quienes dirigieron la producción en la que participaron niños y niñas que concurren a los talleres de apoyo escolar y también algunos adultos de la organización. El lugar elegido fue una pared cercana a la sede, en la fachada del ex *Banco de Italia y Río de la Plata*,²²⁶ sobre la Avenida Brown.

Desde 2002, el edificio del ex Banco estuvo habitado por familias sin vivienda, en espacios subdivididos con madera y cartón. Hasta que, el 10 de enero de 2009, se produjo un incendio en el edificio, en el que murieron seis niñas y niños hermanos entre sí, que tenían entre 1 y 13 años.²²⁷

²²⁵ Diferentes versiones circulan aun hoy entre los vecinos respecto del asesinato. El hecho adquirió estado público a nivel nacional cuando Luis D’Elia, dirigente del FTV (Federación de Tierra, Vivienda y Hábitat), junto a otros vecinos, ocuparon la Comisaría 24 en la madrugada del 26 de junio y denunciaron vinculaciones entre el principal acusado del homicidio y la Policía Federal Argentina (PFA). Actualmente, el autor material del asesinato se encuentra cumpliendo condena efectiva.

²²⁶ El importante edificio de estilo neoclásico fue construido en la década de 1920, como sede de la entidad financiera fundada en agosto de 1872 por inmigrantes italianos. El Banco fue liquidado por el *Banco Central* en 1985 y pasó a manos de la *Banca Nazionale del Lavoro*, que poco tiempo después cerró su filial en La Boca. Los testimonios de varios vecinos coinciden en señalar que la sede permaneció vacía y sin mantenimiento hasta 2002, cuando fue ocupada por la *Asamblea Popular Caminito*, organización integrada por partidos de izquierda, surgida luego de la crisis política, económica e institucional de diciembre de 2001.

²²⁷ En el momento del incendio vivían allí entre 15 y 25 familias. No hay cifras oficiales. Los datos provienen de entrevistas, así como de fuentes secundarias (notas periodísticas en medios nacionales y locales) y difieren entre sí. Las familias que vivían allí fueron reubicadas por el Estado en distintos lugares y el edificio clausurado, con todos sus ingresos vallados. El 1 de diciembre de 2011, la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires declaró el inmueble de utilidad pública y sujeto a expropiación, con el propósito de destinarlo a la creación de una Escuela de Educación Inicial (Fuente: Conexión 2000, enero de 2012).



183. Fachada del ex “Banco de Italia y Río de La Plata”. Foto: octubre de 2012.



184. Fachada del ex “Banco de Italia y Río de La Plata”, sobre la Avenida Brown, con murales en memoria de Martín “Oso” Cisneros y de los seis niños fallecidos en el incendio del 10 de enero de 2009. Foto: octubre de 2012.

El segundo mural, en memoria de estos niños, fue realizado junto al mural anterior, bajo la dirección de los mismos artistas y con la participación de chicos que concurren a los talleres del *Comedor Los Pibes*. Entre quienes pintaron el primer mural estaban algunos de los niños que habitaban en el Banco y que poco tiempo después perderían la vida en el incendio.



185. Vista del mural en memoria de Martín "Osos" Cisneros. Foto: octubre de 2012.



186. Vista del mural en memoria de los seis niños y niñas fallecidos en el incendio del 10 de enero de 2009. Foto: octubre de 2012.

Veamos algunas características del proceso de realización de estos murales. Los artistas que dirigieron estas producciones coordinan una variedad de talleres orientados a niños y adolescentes en barrios populares, villas y asentamientos de la Ciudad de Buenos Aires y el conurbano, partiendo de una concepción del arte como herramienta de transformación e inclusión social. En ese marco, la realización de murales es solo una parte de las actividades, que les permite además, visibilizar su trabajo. La metodología implementada se sustenta aquí también en el ideal normativo de que el mural sea una obra colectiva y participativa. El modo de producción elegido constituye una posibilidad frecuente en este tipo de realizaciones visuales: hay uno o varios organizadores que guían, proveen los materiales, seleccionan el lugar y tiempo donde realizar la obra pero estimulan que los participantes decidan por sí mismos qué motivos poner y cómo. El énfasis está en el proceso de realización colectivo más que en el producto terminado.

“Nosotros queremos que participe la gente, que participen los pibes, nosotros trabajamos a mano alzada, no hacemos bocetos previos, nosotros creemos que el arte se alimenta de una conciencia popular muy importante.”

(Entrevista con integrante del Grupo Cultural Cruz del Sur, 2010)

Desde este presupuesto, para la producción del primer mural los participantes fueron sugiriendo qué poner y pintando con pincel a mano alzada motivos y signos que en conjunto fueron conformando el diseño. Gomas apiladas; palomas; barriletes; banderas argentinas se repiten a lo largo de la obra. Hombres empujando carros; hombres, mujeres y niños en la calle y marchando con banderas ponen en escena sujetos sociales que no forman parte de un “nosotros” en la versión de la *historia* más legitimada: *cartoneros* y *piqueteros*. La silueta del Puente Transbordador y algunos conventillos de colores fueron los signos utilizados por los pintores que permiten situar la escena en La Boca. Estos signos se entremezclan con otros, como las numerosas banderas argentinas o la silueta de Evita que interpelan a un “nosotros” más amplio, de escala nacional, y a una lucha que excede el ámbito barrial.

La figura más destacada es la que representa a Martín “Oso” Cisneros, por tamaño, ubicación dentro de la escena y por la búsqueda deliberada de una semejanza en los rasgos de la cara en relación con algunas fotografías, lo que contribuye a la eficacia del mural. Belting (2007) subraya la analogía entre imagen y

muerte, la ausencia como requisito fundamental de la imagen.²²⁸ Para Freedberg (1998), la fascinación por la exacta verosimilitud del modelo declara una estética de la retención. Entre las personas representadas en el mural hay, además, unas pocas figuras reconocibles, pero solo para quienes forman parte del Comedor. En estos casos, una relación de semejanza entre el referente y la imagen representada en el mural posibilita que algunos puedan afirmar: “*yo soy ese que está ahí*”. No hay en cambio personajes con nombre y apellido de la *historia* barrial.

Al igual que en los otros murales analizados, en este caso prima lo colectivo por sobre lo individual. Así también, el mural debe ser comprendido en su relación con otras prácticas cotidianas y con performances públicas. Pero aquello que congrega en esta ocasión no son los festejos del Aniversario de La Boca o el carnaval, sino la participación compartida en las actividades y talleres del comedor, la lucha por el derecho a la vivienda y a la ciudad, las marchas y movilizaciones reivindicativas, o una forma de hábitat compartida (en el caso de los ocupantes del Banco, que no participaban de acciones políticas como las movilizaciones).

En el segundo mural, lo más destacado es una banda color celeste ubicada en la parte superior, con los nombres de los seis niños y niñas fallecidos, la fecha del incendio y la leyenda “*No los vamos a olvidar*” en letras blancas. El resto de la obra fue delineado en negro y rellenado con la ayuda de los chicos que participaron. Un aspecto a destacar en este caso es que, al igual que otras marcas visuales “en memoria” de muertes jóvenes situadas en distintas zonas del barrio, la realización de esta pintura no estuvo motivada en la denuncia sino en la tensión memoria versus olvido. Las imágenes no representan sufrimiento ni carencias sino un espacio utópico: superficies de colores planos donde predominan los azules, rosados, amarillos y verdes de tonalidades suaves; figuras estilizadas que representan a niños en situaciones de juego; calles armoniosas donde es posible reconocer algunos elementos que contextualizan la escena dentro del barrio: el Puente Transbordador, la autopista, la fachada del Banco. La pintura retoma el motivo de las palomas, que los mismos niños habían elegido poner en el mural anterior.

²²⁸ “Una imagen encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente, por lo que sólo puede estar ahí en la imagen; hace que aparezca algo que no *está* en la imagen, sino que únicamente puede *aparecer* en la imagen” (Belting, 2007: 178).

*“El mural es la historia de 6 pibes que ya no están, de 15 familias que están diseminadas, de días de tristeza y días de felicidad, de días de morirse de frío, de días de no tener para comer, de días de morirse de sueño. **El mural nosotros lo vemos como si fuese el resumen de muchas vidas**, y que la gente que menos tiene se hace pintura en una pared.”*

(Entrevista con director del Grupo Cultural Cruz del Sur, 2010. Mis destacados.)

En el primer aniversario de la muerte de estos seis niños, familiares y allegados realizaron, además, marcas visuales en memoria (de duración más efímera que el mural) sobre el vallado de madera que bloqueaba el acceso al edificio. Ellos depositaron allí flores rojas de tela, estampitas y carteles con la leyenda “*no los olvidaremos*”; y escribieron con pintura blanca los nombres de cada uno de los niños fallecidos sobre las maderas.

Sin duda, hay habitantes del barrio que tienen pocas posibilidades de disputar un orden simbólico y visual público, así como el derecho a habitar La Boca. Estos habitantes logran acceso a la visibilidad en el espacio público urbano a partir de una tragedia o, como vimos en el capítulo anterior, en apropiaciones del espacio y prácticas de imagen que subvierten los fines previstos por los planificadores urbanos y quienes detentan el poder público barrial. Aun así, encuentro importante destacar una vez más una capacidad de agencia de estos actores que incide en la conformación de los paisajes, y tensiona los usos y sentidos hegemónicos en torno a lo barrial.

Antes de concluir el capítulo, me interesa detenerme brevemente en torno al género del muralismo y sus relaciones con un ideal comunitario y participativo.



187. Monolito realizado en la Plaza Matheu por familiares y amigos de un joven fallecido en 2006, en el incendio de la vivienda donde vivía con su familia. Foto: 24 de noviembre de 2009.



188. Graffiti pintado con aerosol, en las cercanías del monolito. Foto: 20 de junio de 2012.



189. Incendio de vivienda colectiva del Instituto de la Vivienda de la Ciudad (IVC), en 2011, donde falleció un bebé de un año de edad. Foto: 20 de junio de 2012.



190. Mural en memoria a Dibu, realizado por amigos, Barrio Chino. Foto: junio de 2012.



191. Mural en memoria a Dibu, realizado por el artista plástico Orilo Blandini, Barrio Chino. Foto: junio de 2012.



192. Monolito en memoria a Dibu, adolescente asesinado en ese lugar, realizado por familiares y amigos, Barrio Chino. Atrás, santuario al Gauchito Gil. Foto: junio de 2012.

6.4. El mural como materialización de un ideal comunitario y participativo

El debate en torno a la estética es inseparable de las prácticas de imagen en los espacios públicos urbanos. En esta cuestión se ponen en juego preferencias de género y estilísticas, vinculadas también a moralidades y a posicionamientos ideológicos, así como una tensión entre tradición e innovación. Entre las formas de marcar visualmente el espacio que analizamos en este capítulo, el muralismo tiene en La Boca una tradición construida socialmente como materialización de un sentido de pertenencia *boquense*. Dicha tradición persiste en numerosas obras, tanto en el interior de edificios como en fachadas y muros urbanos.

Uno de los antecedentes más importantes del muralismo como arte público, social y comunitario es el movimiento muralista mexicano. Las ideas de sus principales referentes (Rivera, Orozco, Siqueiros) influenciaron desde la década de 1920 a artistas individuales y grupos colectivos en diferentes poblaciones latinoamericanas. Cabe destacar algunas de las características relevantes: una intencionalidad didáctica y de democratizar el acceso al arte; una temática centrada en los valores de lo nacional, lo popular y lo revolucionario; una preeminencia del trabajo colectivo por sobre el individual; un protagonismo de la figura humana, en escenas vinculadas al trabajo y a la vida cotidiana; una búsqueda de perdurabilidad y de producir obras en grandes superficies. Estas tendencias adoptaron particularidades propias en diferentes contextos como los murales chicanos centrados en la comunidad (Weber *et al.*, 1998), la relación entre arte, política y vida cotidiana de corte popular en el muralismo chileno (Cortés Morales, 2011) o los murales comunitarios participativos en las comunidades zapatistas en México (Híjar González, 2011).

En Argentina, el muralismo tiene una tradición de arte social, aun cuando no ha tenido tanto desarrollo como en México o Chile. La recuperación de la democracia en 1983 y la crisis político-social de fines de 2001 constituyen instancias clave para un resurgimiento y desarrollo de este género, junto a nuevas formas de arte y comunicación pública (Ruiz, 2011).

En este capítulo hicimos foco en el mural centrado en lo comunitario barrial, que puede tener o no un mensaje político más explícito. En La Boca, este tipo de obras tienen en la obra de Quinquela un antecedente ineludible. Más recientemente,

los murales de escenas portuarias de Abelleyra Cabral, los bajorrelieves monocromos centrados en trabajadores portuarios de Vicente Walter, los grandes murales realizados en mosaicos de la fachada del Colegio San Juan Evangelista, la serie azul-amarilla producida por Macció y Pérez Celis en el exterior del Estadio de Boca, son solo algunos de los antecedentes de las producciones de autor. Una temática centrada en una pertenencia barrial y en una tradición de simbolizaciones visuales, despojada de las connotaciones políticas o de denuncia más explícitas, permite hasta la actualidad su apropiación por parte de diversos actores y con múltiples motivaciones.²²⁹

Como forma de intervención visual del espacio público urbano, el muralismo tiene una legitimidad y una legalidad que no tienen otros géneros como el graffiti (Kozak, 2004). Por cierto, los emprendimientos de Quinquela fueron activamente apoyados desde el Estado (Silvestri, 2003: 302); y, desde 1983, tanto el Estado nacional como el local han promovido y financiado programas de murales en diferentes barrios de la ciudad. Lo que resulta importante destacar es que en La Boca, además, el muralismo tiene una historicidad como parte de un orden visual y simbólico público legitimado. Un punto de vista ampliamente compartido entre habitantes del barrio adultos-mayores es que un mural puede contribuir a *mejorar* o a *embellecer* el barrio, mientras que un graffiti favorece su *degradación*. Estos presupuestos inciden en el mantenimiento de los murales a lo largo del tiempo, con una vigilancia activa por parte de algunos vecinos: no taparlos ni dañarlos forma parte de los “*códigos barriales*” de convivencia, que tanto habitantes como usuarios cotidianos tienden a respetar. En el *tapar* o no un mural, graffiti u otra forma de marcar visualmente el espacio se ponen en juego el grado de consenso o conflicto que subyace en torno a una imagen. Esta cuestión involucra a la imagen materializada en sí, pero implica, además, tomar en cuenta las relaciones sociales en torno de ella: ¿quiénes están involucrados en su producción, con qué fines, dónde está situada? Por su parte, quienes son productores de imágenes en espacios públicos urbanos interpretan el hecho de que sus producciones sean tapadas como una agresión personal, no solo respecto de la obra. Como me dijo un joven grafitero y

²²⁹ Silvestri destaca en la obra de Quinquela una inflexión en el tratamiento del tópico del trabajo ya en la década de 1930. “En ‘*Embarque de cereales*’, por ejemplo, repite sus encuadres característicos; pero la mayor definición, la acentuación de la solidez plástica de las figuras, la eliminación de cualquier violencia deformante, hacen de este mural un ‘canto al trabajo’ más que una denuncia de las condiciones obreras” (2003: 302).

habitante del barrio, mientras recorriamos varios de sus graffitis: “*A mí no me gusta que me tapen o que me pisen*”.

La cuestión etaria también tiene relevancia en relación con las preferencias estéticas de quienes operan con imágenes en el espacio público urbano desde distintos roles: productores, referentes de organizaciones sociales e instituciones barriales, entre otros. La mayor legitimidad del mural social permite que este género sea apropiado y utilizado por personas de todas las edades. Aun así, y aunque no es posible establecer distinciones rígidas, podemos señalar que entre los adultos-mayores suele haber un mayor conocimiento y/o identificación con la estética y la ideología del muralismo más tradicional, un acercamiento al mural con alguna vinculación a la militancia en organizaciones sociales o políticas. Entre los jóvenes, en cambio, predomina una relectura del muralismo tradicional, la incorporación de nuevos repertorios y estilos o su combinación con otras formas de intervención visual. Las diferentes variantes de *graffiti* o *street art*, en cambio, congregan principalmente a jóvenes de distintos sectores sociales.

El propósito normativo de que el mural tenga un “mensaje” y que este sea fácilmente decodificable por el ciudadano común se materializó en una predominancia de un estilo (como manera de hacer organizada por un código) que algunos de los artistas con los que conversé llamaron “figurativo” y otros denominaron “realista expresivo”. Desde estos presupuestos, los productores de este tipo de obras tienden a una diferenciación, entre el mural social y comunitario de aquel cuya finalidad es prioritariamente estética o decorativa, que se traduce en una preferencia por los estilos figurativos antes que por los abstractos.

En los murales que analizamos en este capítulo podemos destacar algunas características en común, a pesar de sus diferencias. Hay en ellos una temática que gira recursivamente en torno al barrio y sus habitantes, y una elección de estilos figurativos. En esta dirección, hay una diferencia entre el muralismo social como género con respecto al graffiti. En las distintas variantes desde los *tags* al graffiti mural, sus productores valoran el nivel de complejización de las obras o *piezas* y apuntan a una comprensión restringida, solo accesible para quienes comparten los códigos.

Además, los tres murales analizados presuponen un “background narrativo” (Fabian, 1996: 217): están pensados para que al ser mirados puedan devenir una historia a ser contada. De este modo, los conocedores de las narrativas locales podrán

ver, aspectos y detalles de esa historia imperceptibles para otros. Me interesa destacar que desde estas últimas miradas, más conocedoras, la relación de semejanza icónica no se pierde sino que opera con un grado mayor de especificidad, mediada por un conocimiento local.²³⁰ La circularidad que remite una y otra vez a una pertenencia comunal (más barrial en unos casos, más nacional en otro) se refuerza con la repetición de los mismos signos (las banderas argentinas, el azul y amarillo) y la redundancia (la suma de signos-símbolos de La Boca).

En estas obras, la creatividad es considerada solo dentro de una trama específica de significaciones construidas socialmente y que tiene una historicidad. No hay una búsqueda de innovación, por parte de sus productores, que tienda a romper una tradición (ideología más propia del arte como campo específico y restringido (Bourdieu, 1979)). Así lo expresaba un muralista profesional que habita en el barrio y tiene varias de sus producciones visuales situadas allí:

“Nosotros no somos innovadores [quienes integran el grupo de muralistas al que pertenece]. Nosotros creemos que hay líneas que hay que evolucionar, que hay que tomarlas y darles una vuelta de tuerca. No planteamos hacer cosas nuevas. Creemos que hay maestros, hay que tomar lo que hicieron esos maestros y seguirlos. Creemos que hay una continuidad en el arte, como hay una continuidad en la historia.”
(Entrevista a Oscar, 45 años, muralista, vive en La Boca, noviembre de 2010)

En cuanto a los “maestros” o referentes, los nombres más mencionados por quienes se enmarcan como productores de un arte popular y social suelen repetirse: Quinquela Martín por supuesto, las escenas populares pintadas por Antonio Berni, Spilimbergo, los muralistas mexicanos. Para quienes articulan lo comunitario con lo político de modo más explícito el maestro ineludible es Ricardo Carpani, considerado un renovador del muralismo argentino como arte político y fundador del Grupo Espartaco (Ruiz, 2011); el Grupo Boedo de literatura; las brigadas muralistas chilenas. En estas preferencias, el debate se articula con ideas de “lo popular” y de “lo auténtico” vinculado a una identificación barrial o nacional. En perspectivas puristas, estas elecciones pueden restringirse solo a ciertos signos diacríticos y repertorios, excluyendo otros.

Otra cuestión importante a destacar en los murales centrados en la comunidad barrial es un ideal de producción colectiva de las obras, que puede materializarse de modos variados. En esta dirección, podemos encontrar en La Boca un arco que va

²³⁰ Los signos adquieren entonces una secundidad más indicial que los liga más fuertemente a un cierto territorio: La Boca.

desde el mural de autor individual hasta formas de producción colectiva de los llamados “*murales participativos*”. En los casos de los muralistas o artistas profesionales, las obras pueden ser el resultado del boceto-idea de un solo productor. En otros, como en el del *Mural Escenográfico*, la autoría individual no desaparece del todo, pero sus principales productores o quienes realizan el boceto inicial tienden a presentarse a sí mismos como formando parte de una comunidad, más como mediadores o intérpretes visuales de un gusto popular que como creadores. Más aún, varios de los artistas callejeros orientados a un arte social con los que conversé afirmaron sentir una desconfianza o no suscribir a la idea de artista como genio o creador individual, así como al arte regido por las reglas del mercado o que solo circula en museos y galerías.

En palabras de uno de los productores de los murales del ex *Banco de Italia*:

“Nosotros queremos que si un día se recuerda lo que hacemos [con el grupo de arte callejero] que sea eso, que sea la historia de la gente y ser simplemente los pinceles de la gente”.

(Entrevista con director del Grupo Cultural Cruz del Sur, 2010)

Los “*murales participativos*” de producción colectiva han proliferado en los últimos años en barrios populares de la Ciudad de Buenos Aires y el Conurbano con diversos usos: como complemento de otras actividades de un grupo, como una forma de materializar en una obra una pertenencia colectiva o una memoria compartida y como forma de marcación territorial. Así, el mural puede ser la construcción colectiva de quienes forman parte de una murga, un comedor social, una asociación vecinal, una escuela; también puede estar vinculado a una conmemoración o evento particular como un festival. En esta dirección, importa subrayar una vez más que los murales analizados en este capítulo solo pueden comprenderse en su relación con otras prácticas cotidianas y extraordinarias que involucran producciones en varios soportes mediales (entre ellas las canciones). En la producción de una obra colectiva subyace la idea de democratización del arte, accesible para todos y del arte como herramienta de transformación personal y social. Esta concepción se recrea en otras actividades como las murgas, el teatro comunitario, los talleres en los comedores, el circo social. Los llamados “*murales participativos*” suelen ser presentados por los principales realizadores o por los referentes de una agrupación como una obra “*para los vecinos*”, “*de todos*”, y realizada “*por todos*”, aun cuando las formas de participación pueden ser variadas.

Como veremos en el próximo capítulo, es también desde estos puntos de vista, compartidos por una parte de la población, que se disputan usos y sentidos de los espacios que involucran estéticas (y moralidades) diferenciadas.

6.5. Recapitulando

Las categorías de identificación *vecino/a* y *boquense* son disputadas a partir de una *historia* y una tradición de simbolizaciones del barrio compartidas que habilitan nociones de vecindad más amplias o restringidas, desde las cuales construir inclusiones y exclusiones, así como articular y legitimar demandas, acciones o reivindicaciones diversas. Entre los habitantes se construyen lazos que tienen un anclaje de vecindad territorial, pero que se nutren también de la participación en redes de relaciones sociales e institucionales, variadas actividades y sentidos de pertenencia en común. Estas distintas pertenencias no definen redes con límites claros sino que se superponen parcialmente entre sí.

En los casos que analizamos, me ha interesado reponer la complejidad de las prácticas de imagen, así como sus relaciones con otras prácticas que involucran distintas producciones visuales y sonoras.

Por un lado, hicimos foco en los modos de articulación entre un sentimiento de pertenencia colectivo y los intereses sectoriales que se ponen en juego en cada uno de los casos, y su relación con las territorialidades. A este respecto, es posible señalar en primer lugar que, dentro de la multiplicidad de escenificaciones posibles (que incluyen distintos soportes mediales), las producciones en torno a lo barrial parecieran moverse, sin embargo, dentro de ciertos límites y condicionamientos fijados en una *historia* y en una búsqueda de autenticidad. En segundo lugar, he procurado mostrar que, más allá de lo que las imágenes representan o significan, estas marcas visuales territoriales operan como un indicador de ciertas relaciones sociales y, particularmente, de intereses sectoriales al interior del barrio. Es por eso que podemos sugerir que los murales y otros artefactos sobre los cuales hicimos foco tienen una “agencialidad secundaria” (Gell, 1998), en tanto objetivan relaciones y prácticas sociales. Entiendo que es la articulación entre una red de relaciones sociales específica y una tradición de símbolos que fomentan un sentimiento de pertenencia barrial, junto a otras prácticas espacio-temporales, lo que contribuye a la apropiación

de un espacio por un cierto sector. Los intereses sectoriales en juego se visibilizan en el espacio público como el interés de toda una comunidad, por medio de apropiaciones diferenciadas de signos-símbolos barriales, que se articulan también con simbolizaciones de la Nación. Dicha tensión puede escenificarse de distintas formas: en la visibilización del sector en el espacio público urbano (en la colocación de plaquetas, en la pintura del nombre de la agrupación en el mural), y en la enunciación verbal de cada una de las instituciones presentes en las celebraciones. Es importante notar, además, que las escenificaciones de sentidos de pertenencia entre quienes habitan La Boca están territorializadas: cada red o grupo de actores puede acceder a determinados espacios barriales y no a otros. Pese a las disputas entre distintos intereses, subsiste un ideal moral ampliamente compartido, en el cual lo colectivo tiene preeminencia por encima de lo individual, que se materializa también en los procesos de producción de las marcas visuales analizadas.

Por otro lado, mi intención fue indagar cómo dialogan estas prácticas de imagen con procesos urbanos más amplios como el crecimiento del turismo, las políticas de reconversión urbana y los déficits habitacionales. En esta dirección, entiendo que los márgenes de negociación posibles para imponer usos y sentidos de los espacios, tanto de los habitantes más “establecidos” como de habitantes que ocupan posiciones subalternas (como los usuarios cotidianos del Playón), se han restringido en los últimos años con una creciente comercialización del barrio, junto a la presencia de nuevos actores y usos de los espacios. Por su parte, los habitantes que tienen condiciones más inestables de empleo y vivienda adquieren visibilidad pública en prácticas de imagen que tensionan la *historia* y el orden visual y simbólico público hegemónicos, como los murales “en memoria”. Estas escenificaciones inciden en la construcción de los paisajes barriales y forman parte de disputas más amplias por un derecho a habitar la ciudad.

Paralelamente, la tradición de simbolizaciones del barrio es crecientemente reapropiada en prácticas vinculadas al turismo y la comercialización de los espacios. De este modo, en lugares como el Playón, las mismas imágenes permiten apropiaciones con sentidos diferenciados e incluso contrapuestos por parte de distintos actores: los jóvenes que usan cotidianamente este espacio, otros habitantes, turistas, publicistas. En estos múltiples usos, las imágenes tienen, por un lado, una fuerte dimensión territorial, vinculada a una red de relaciones sociales de escala barrial; por otro, circulan en fotos, postales y medios masivos desancladas de un

territorio específico, pudiendo representar a La Boca como a Buenos Aires o a Argentina. Vemos aquí, una vez más, que las fronteras espaciales y sociales entre *turismo* y *barrio*, así como los valores asociados a ellas, no son nítidas sino que se superponen entre sí.

En el Capítulo 7 nos trasladamos a un tramo contiguo a las vías, que resulta particularmente interesante respecto a las disputas por las fronteras entre *turismo* y *barrio*, que implican proyectos diferenciados para La Boca. El propósito es analizar disputas por los sentidos de lugar y por los usos del espacio público urbano que se materializan en prácticas de imagen, involucrando tanto el uso de una tradición de simbolizaciones visuales del barrio como la introducción de nuevas estéticas.

Capítulo 7

Prácticas de imagen en las disputas por los usos de los espacios y los sentidos de lugar

En este capítulo haré foco en un área urbana donde las fronteras entre el *turismo* y el *barrio* tienen una particular relevancia. Mi propósito es analizar prácticas de imagen en el tramo contiguo a las vías del ferrocarril, que abarca las arterias Garibaldi y Vespucio. Las tensiones entre proyectos que apuntan a una comercialización de La Boca para el consumo, y las motivaciones (diferenciadas y desiguales) de habitantes y usuarios cotidianos, adquieren allí especial intensidad. Los usos y sentidos de los espacios se negocian permanentemente entre actores en condiciones desiguales de poder que no tienen las mismas posibilidades de imponer su punto de vista como legítimo. ¿Cómo se construyen los paisajes urbanos en esta área del barrio? ¿Qué usos de estos espacios son deseables, posibles o imposibles? ¿Quiénes pueden producir imágenes allí, dónde, con qué fines? ¿Cómo se relacionan estas prácticas de imagen con otras representaciones y prácticas que no tienen una dimensión visual?

Propondré que las prácticas de imagen en esta área de La Boca materializan disputas acerca de la noción de espacio público; los sentidos de lugar que involucran zonas y fronteras; el derecho a habitar el barrio y el acceso al estatus de productor cultural.

7.1. El eje Garibaldi - Vespucio

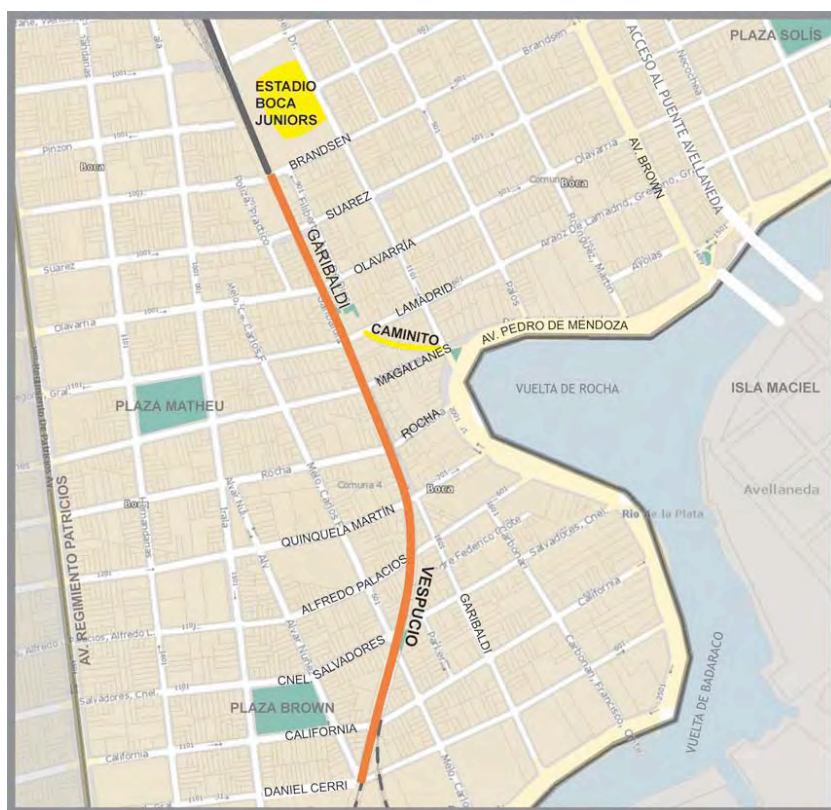
Por las vías que atraviesan el barrio circuló el *Ferrocarril de La Boca* (entre 1865 y 1872), y luego el *Ferrocarril Buenos Aires - Ensenada* (hasta 1910), construido para el transporte de personas. El tren de pasajeros dejó de circular en 1910, pero las vías fueron utilizadas por el *Ferrocarril del Sud* a partir de 1913 para el transporte de carga, que luego se denominaría *Ferrocarril Roca*.²³¹ Como vimos

²³¹ Diario Conexión 2000, septiembre de 2012. Disponible en: <http://www.conexion2000.com.ar/olavarriaygaribaldi.htm>

en el Capítulo 4, las vías se han ido construyendo socialmente como límite en las demarcaciones socioespaciales de zonas y fronteras, pero adquieren sentidos variados en distintas partes de su tramo y de acuerdo a los actores. A este respecto, es importante no naturalizar su condición en tanto límite y, en cambio, tomar en cuenta los procesos de construcción social en torno a ese elemento del paisaje como frontera.

Ningún elemento del paisaje es, en sí mismo, un límite. Sólo puede volverse un límite, o el indicador de un límite, en relación con las actividades de las personas (o animales) para los cuales sea reconocido o experimentado como tal (Ingold, 2000: 192-193).

A lo largo de este capítulo focalizaré en prácticas de imagen en superficies urbanas contiguas a las vías, en un tramo que abarca las siguientes calles: desde Garibaldi²³² y el inicio del estadio de Boca Juniors, hasta Vespucio²³³ y Daniel Cerri.



Mapa 7. Eje Garibaldi-Vespucio

²³² Según José Pugliese (1978: 20), la calle *Garibaldi* está entre las más antiguas de La Boca, figura por primera vez en el Plano realizado por Pedro Uzal en 1879. La forma de nominación conmemora a Giuseppe Garibaldi, conocido como impulsor de la unificación de Italia y por su estadía en Sudamérica. En La Boca, su memoria es recordada hasta la actualidad, aunque solo por algunos antiguos habitantes, en celebraciones que buscan enfatizar los orígenes italianos del barrio.

²³³ La calle *Vespucio*, en homenaje al navegante florentino Américo Vespucio, figura en los mapas con ese nombre desde el año 1910 (Pugliese, 1978: 27).

Una característica común a toda esta arteria, que llamaremos el eje Garibaldi-Vespucio, es su uso casi exclusivamente peatonal. Si bien en una parte de la calle Garibaldi es posible transitar en auto a uno de los lados de las vías, los vehículos deben hacerlo a muy baja velocidad y en una calzada reducida. Más allá de este aspecto, una simple caminata por el trayecto nos permitiría apreciar visualmente discontinuidades tanto en los paisajes barriales como en las prácticas urbanas. Mientras el segmento de Garibaldi atraviesa en la última década por procesos de *recuperación y renovación* urbana (principalmente entre Brandsen y Magallanes), el segmento de la calle Vespucio se encuentra en la zona conocida como *Barrio Chino*, una de las áreas de La Boca con condiciones más desfavorables de vivienda y hábitat, y donde además se han radicado varias empresas.

7.2. Garibaldi ¿Pasaje o Paseo?

Comencemos por el área de Garibaldi. En el marco de una creciente comercialización de La Boca, este tramo se vuelve un espacio - tiempo liminar, clave en las disputas por las fronteras del *turismo* y del *barrio*.

Esta porción de la calle Garibaldi admite múltiples marcas visuales de un modo que no es posible, por ejemplo, en Caminito o en la ribera turística. La importante superficie de muros disponible a cada lado de la vía, sumado a la escasa cantidad de viviendas habitadas, y a la ausencia de edificios patrimonializados que involucren una demarcación simbólica específica, permite, más que otros, que este espacio sea objeto de apropiaciones e intereses diferenciados y desiguales que se superponen entre sí. Las imágenes materializadas adquieren sentidos variados que pueden abarcar desde un involucramiento activo en los procesos de producción y/o de interpretación, hasta la indiferencia y naturalización de ese paisaje urbano como parte de la experiencia cotidiana.²³⁴

²³⁴ En relación con esto último, en varias de las entrevistas que realicé a habitantes utilizando fotografías de paisajes barriales, una cuestión reiterada fue la observación, por parte de algunos de mis interlocutores, de detalles visuales que “descubrían” en la fotografía impresa sobre papel que yo les mostraba. Así, varias veces escuché comentarios del tipo: “ah, ¿y ese mural? No lo había visto, eso que estoy a la vuelta”; “ahora que lo veo acá...no había prestado atención”; “¿Esto es acá? Están más lindas las fotos que la realidad”. Por cierto, “las fotografías ostentan una pretensión de verdad” (Sontag, 2006: 127), sin embargo implican una imagen bidimensional y un cierto recorte que conlleva

Algunas intervenciones impulsadas en el área por el GCBA en los últimos diez años introdujeron transformaciones importantes en los paisajes barriales: la construcción de la *Plaza de los Bomberos Voluntarios*, contigua a *Caminito*, que incluyó un Anfiteatro; una Estación de Ferrocarril, con el propósito no concretado de construir un tren turístico entre Puerto Madero y La Boca; una *renovación* que abarcó la unificación del nivel de calzadas y veredas, la colocación de un nuevo enrejado de protección lateral de las vías férreas y la instalación de nuevo alumbrado público mediante faroles, inaugurada como *Paseo Garibaldi* en 2006.²³⁵ Esta forma de denominación enfatiza el sentido de lugar planificado para ese espacio desde el Estado local: lo marca como de un tipo particular (De Certeau, 2000), orientado a una urbanidad de un consumidor que pasea (Monnet, 2001). En la búsqueda de promover un tipo de público, acompañada por un refuerzo de la seguridad policial, se muestra de manera implícita el público que no tiene cabida en este planeamiento: el que es susceptible de complicar el orden público entendido como el orden que garantiza la tranquilidad del acto de consumo (*Ídem*). Sin embargo, quienes habitan La Boca y no están vinculados al turismo no suelen retomar el nombre, y refieren con más frecuencia al *pasaje Garibaldi* o a la *calle Garibaldi*.

La autenticidad es uno de los principales criterios a partir de los cuales habitantes involucrados con las instituciones y los sentidos en torno al barrio evalúan estos cambios. La otra cuestión en discusión es a quiénes benefician o están dirigidas las transformaciones. Para las posturas puristas, estas obras no benefician a los habitantes, no respetan la tradición urbanística y arruinan el paisaje, desechando elementos originales como el empedrado, e introduciendo elementos foráneos como la pérgola del anfiteatro o la estación de ferrocarril “*yanquilandia*” (en lugar de restaurar la estación original con su casilla de madera).

una mirada diferente de aquella que permite un recorrido caminando por los mismos espacios fotografiados.

²³⁵ El “*Paseo Garibaldi*” fue inaugurado como tal en diciembre de 2006, por el entonces Jefe de Gobierno Jorge Telerman. La obra se extendió a lo largo de Garibaldi entre Aráoz de Lamadrid y Quinquela Martín, y en Magallanes entre Garibaldi y Pedro de Mendoza, apuntando a extender el circuito turístico desde La Vuelta de Rocha hacia el interior del barrio. Como parte de la *renovación*, además de las obras mencionadas, se colocaron bolardos de hormigón que generan un espacio peatonal con protección vehicular, nuevo pavimento en los cruces con las calles transversales, desagües pluviales sobre Garibaldi y rampas para personas con movilidad reducida en todo el recorrido. Fuente: <http://www.buenosaires.gob.ar>. Publicación: 4 de diciembre de 2006.



193. Esquina Suarez y Garibaldi, con vista de casilla de ferrocarril y estadio de Boca Juniors, década de 1980. Fuente foto: Diario Conexión 2000, septiembre de 2012.



194. Esquina Suarez y Garibaldi, durante la realización de la intervención de arte urbano “Garibaldi Pum”. Foto: agosto de 2011.



195. Garibaldi y Lamadrid. Vista hacia el estadio de Boca. Foto: 2011.



196. Garibaldi y Magallanes, vista hacia Barrio Chino. Foto: 2008.

Desde posiciones eclécticas, que ven con buenos ojos la introducción de nuevos signos visuales y estéticas en los paisajes barriales, encontramos al menos dos tendencias. Hay habitantes que consideran estas obras como mejoras para el barrio, entre las que se destacan como un logro, por ejemplo, la inclusión de juegos para niños en respuesta a la demanda de un grupo de vecinos. Para otros en cambio, una valoración positiva de algunas transformaciones en el espacio público urbano suele ir acompañada de desconfianzas respecto de quiénes son los destinatarios principales de esas mejoras, y de reclamos vinculados a otras desinversiones, como las de vivienda.

Podemos distinguir dos segmentos de este tramo de Garibaldi diferenciados entre sí. Un segmento que abarca desde la calle Olavarría hasta la calle Quinquela Martín, muy transitado en forma peatonal durante todo el día. Para quienes viven en Barrio Chino, Garibaldi es la principal vía de acceso peatonal hacia el centro (o *el Alto*) del barrio. Formas de sociabilidad contrastivas interactúan entre sí: habitantes que realizan sus actividades y recorridos cotidianos comparten el espacio con turistas que caminan por allí por primera vez. La demarcación sociespacial de zonas y fronteras por parte de los habitantes coincide con un cambio en la forma de nominación a un lado y otro de las vías: de un lado *Caminito*, del otro *Barrio Chino*; o dicho de otra forma, de un lado *turismo*, del otro, *barrio*. De todos modos, estos límites no son fijos ni estables, sino que son simultáneamente reforzados y debilitados por diferentes agentes, tal como vimos en el Capítulo 4. Dentro de este segmento, las cuadras de Garibaldi que están por detrás de Caminito (entre Olavarría y Magallanes) se incorporaron al circuito turístico más tempranamente, mientras que en la porción entre Magallanes y Quinquela Martín los procesos de reconversión urbana llegaron más tarde.

Otro segmento de Garibaldi, que abarca entre las calles Olavarría y Brandsen (donde comienza el estadio de Boca), en el cual no hay viviendas ni frentes de edificaciones que den sobre las vías. El espacio ferroviario está limitado en ambos lados por paredes medianeras, separadas entre sí por una distancia equivalente al de una calle interior. Estas características y la ausencia de vehículos (solo el paso del tren de carga una o dos veces por día) constituyen una espacialidad particular. Allí, habitantes y usuarios cotidianos principalmente de sectores populares realizan prácticas que, aunque posibles, pueden resultar más disruptivas en otras calles: estar, cocinar, dormir, usar como depósito, hacer una huerta, construir un santuario,

producir graffitis y pintadas políticas. Paralelamente, para habitantes que residen cerca de allí, el pasaje forma parte de sus itinerarios cotidianos en el trayecto entre un lugar y otro, mientras que otros prefieren evitarlo y lo señalan como un *lugar peligroso, intransitable o inseguro*. Las prácticas y formas de sociabilidad que este espacio habilita difieren y, en algunos casos, son vistas con recelo por los habitantes “establecidos”; además, resultan disruptivas para turistas y consumidores.

A continuación, exploraremos algunos ejemplos de prácticas de imagen a lo largo de Garibaldi. Los muros que dan a las vías de ambos lados, incluso las vías mismas y otros objetos ferroviarios, son el soporte material de variadas iniciativas a partir de motivaciones, intereses y estéticas diferenciadas que, en algunos casos, disputan por el sentido de lugar predominante.

7.2.1. BARRIO BONITO: FÚTBOL, COLOR LOCAL Y CONSUMO GLOBAL

Un auge de las diferentes variantes del arte urbano en distintas ciudades del mundo ha contribuido a su apropiación por parte de las marcas comerciales para su utilización en campañas publicitarias. Como hemos visto en algunos ejemplos, La Boca no ha sido ajena a esos procesos. Uno de los proyectos más ambiciosos en esta dirección, y también el más controvertido, fue el denominado *Barrio Bonito*, como parte de una estrategia de promoción para Nike Argentina. La iniciativa se llevó a cabo principalmente en la zona conocida como *Barrio Chino*, incluyó intervenciones visuales en muros de las calles Garibaldi, Rocha y en la Plaza de los Bomberos. Siguiendo una tendencia global en este tipo de acciones publicitarias, la campaña desarrollada por la agencia BBDO para el Mundial de Fútbol 2006, tuvo como objetivo principal su circulación mediática antes que la marcación visual de un territorio. Sin embargo, los murales y otras intervenciones visuales modificaron fuertemente los paisajes urbanos de esta área del barrio, dieron lugar a diversas formas de participación por parte de algunos habitantes y generan aún hoy interpretaciones diferenciadas.

Cuando inicié el trabajo de campo las marcas visuales aún eran visibles en los muros con nitidez y los comentarios en torno a ellas numerosos; algunas imágenes todavía perduran, otras se han ido borrando o las han tapado más recientemente. La temática de la campaña fue el fútbol y sus personajes estrella.



197. Stencil que formó parte de la intervención de arte urbano “Barrio Bonito”, en el Pasaje Garibaldi. Foto: noviembre de 2010.



198. Intervención de arte urbano “Barrio Bonito”, en muros de las calles Garibaldi y Rocha.



199. Mural que representa al equipo de fútbol ideal de Boca Juniors, parte de la intervención “Barrio Bonito”, en la Plaza de los Bomberos Voluntarios. Foto: septiembre de 2009.



200. Arco de fútbol y mural que representa al jugador de fútbol Tevez a punto de patear un penal, restos de la intervención de arte urbano “Barrio Bonito”, sobre Avenida Pedro de Mendoza. Foto: junio de 2009.



201. En el mismo muro: “Barrio emergente”, mural en proceso de realización por jóvenes habitantes, según sus palabras, “para devolverle la dignidad al barrio”. Foto: octubre de 2012.

Las figuras reconocibles de Tévez, Ronaldinho, Maradona, Palermo y otros jugadores se despliegan a lo largo de los muros en variaciones de técnicas y estilos: figuras de cuerpo entero jugando a la pelota; caras compuestas por las marcas sucesivas que una pelota de fútbol imprime en la pared; logotipos que resaltan los “valores del jogo bonito” (*honor, habilidad, garra, alegría, equipo*); eslogans publicitarios (*toca y anda, Barrio Bonito*); instalaciones 3-D como un arco real donde es posible experimentar lo que se siente cuando Tévez está por marcar un gol; un mural con todos los jugadores que compondrían el equipo de fútbol ideal de Boca Juniors con los mejores jugadores de todas las épocas. Para la realización de las imágenes fueron contratados profesionales expertos de la publicidad, el diseño y las artes plásticas. La elección del nombre *Barrio Bonito* conjuga una idea de *barrio* (un barrio imaginado, que podría situarse en algún país de Latinoamérica) y *bonito*, que retoma la idea de “jogo bonito” asociada a la forma de juego brasileña.

En las percepciones de estas marcas visuales por parte de habitantes y usuarios del barrio podemos señalar al menos dos tendencias. Por un lado, entre habitantes y usuarios de mediana edad o mayores involucrados en torno a los sentidos del barrio primó una mirada negativa de la intervención, que se sustenta tanto en valoraciones estéticas como en una oposición a una comercialización creciente del barrio desvinculada con los intereses de sus habitantes.

“Fue un evento que duró tres días y después no pasó más nada. Toda una pavada. Pusieron alfombra roja en la calle Rocha, ¡imagínate!! Después está eso que algunos dicen de lo ingenioso. Para mí detrás de una estética hay una ética. Lo ingenioso...para mí no tiene nada de ingenioso eso. Esto fue toda una movida para que ganen unos pocos. Detrás de eso no queda nada.”

(Entrevista a Adriana, habitante del barrio, 45 años, artista plástica, vive en Barrio Chino, marzo de 2009)

“Todo esto con lo que encastraron todo el barrio. [...] Para mí, lo más grave que hicieron fue que le cambiaron el nombre al barrio, porque el barrio se llama Barrio Chino y ellos le pusieron Barrio Bonito.”

(Entrevista a Pedro, habitante del barrio, 60 años, artista plástico, vive en Barrio Chino, abril de 2009)

“Cada vez que paso y lo leo, “Barrio Bonito”, digo ¡qué ironía! Y..son las empresas oportunistas, que de pronto ven una posibilidad de hacer un boom, piden colaboración a todo el mundo y bueno generalmente se cree que van a aportar algo, algo que tenga una cierta consistencia. Y bueno, es juntar un montón de gente, hacer la publicidad de lo que venden y, si te he visto no me acuerdo.”

(Entrevista a Claudia, funcionaria de un museo del barrio, diciembre de 2009)

“Bajo la tragicómica denominación de ‘Barrio Bonito’, se han instalado en la arteria que recuerda al ‘héroe de dos mundos’ y prócer venerado por los fundadores del barrio, grotescas figuras e imágenes de futbolistas, que desorientan al turista ansioso de legítimas vivencias y hacen sentir a los vecinos extranjeros en su propio barrio.”

(Rubén Granara Insua, Presidente de la República de La Boca. En: “Dos miradas sobre una intervención”, Diario Clarín, 4 de julio de 2006)

Por otro, entre adolescentes y jóvenes del barrio con los que interactué todavía había entusiasmo con la iniciativa, que permitió ver incorporadas las imágenes que representan a los héroes futbolísticos que admiran y con los que se identifican en sus paisajes cotidianos. Para el momento de la intervención la asociación entre Boca Juniors y la empresa Nike ya se materializaba en una cantidad de objetos que forman parte del marketing y que muchos chicos del barrio usan como parte de su vestimenta: los colores auriazules y el conocido logo de la marca de ropa deportiva se combinan en gorras, remeras, medias y otros elementos. Por ejemplo, los adolescentes y jóvenes con los que compartí el Taller de Fotografía varias veces eligieron para fotografiar muros con las imágenes de esta intervención publicitaria cercanos a los lugares donde habitan, y expresaron su agrado por ellas.

7.2.2. LA MEMORIALIZACIÓN DE LOS DESAPARECIDOS: ENTRE LA MEMORIA BARRIAL Y EL ATRACTIVO TURÍSTICO

Más allá de la multiplicidad de usos y sentidos de la calle Garibaldi, algunas apropiaciones y marcas visuales territoriales tienen más poder de agencia (Gell, 1998; Lagrou, 2007) en la construcción de un sentido de lugar. En el tramo de esta arteria situado entre Olavarría y la Plaza de los Bomberos Voluntarios, sucesivas y variadas iniciativas de “memorialización” (Schindel, 2009) en torno a la violencia de Estado y los detenidos-desaparecidos durante la última dictadura militar (1976-1983), fueron construyendo allí un sentido de lugar vinculado a esas memorias.

En Buenos Aires, como en muchas ciudades de Argentina, las marcas visuales territoriales que los procesos de memorialización en torno a la última dictadura inscriben en el espacio público urbano incluyen una variedad que abarca la instalación de monumentos, placas, murales y pintadas (véase Jelin y Langland, 2003). En estas prácticas distintos actores sociales materializan modos de recuerdo del pasado desde un presente situado y disputan por la construcción de un relato hegemónico. En las iniciativas a escala barrial, la gestión del pasado y su

visibilización en el espacio público urbano se articula con intereses, tensiones y disputas vinculados a un escenario político local en el presente.

En este apartado haré foco en dos acciones de memorialización sobre la calle Garibaldi muy contrastadas entre sí. Ambas iniciativas fueron promovidas por un grupo de habitantes nucleados en torno a la memoria de la violencia de Estado durante la última dictadura militar. La primera de ellas, realizada en 2006, involucra la producción de un austero cartel solo tipográfico, con los nombres y apellidos de los detenidos-desaparecidos del barrio pintados a mano. La segunda, producida en 2011 y que reemplaza a la anterior, se materializó en un colorido mural de estilo figurativo y grandes proporciones. Este cambio puede entenderse como parte de una tendencia más amplia en Argentina. Desde la década de 1990, un auge de las diversas formas de intervención visual urbana ha contribuido a una progresiva incorporación de imágenes icónicas en una práctica (la pintada política) más anclada en la palabra (Kozak, 2004).

En 2006, en ocasión del 30° aniversario del golpe militar del 24 de marzo de 1976, un grupo de vecinos y organizaciones sociales de La Boca nucleados en el *Espacio Memoria de La Boca*, integrantes a su vez de la coordinadora *Barrios por memoria y justicia*,²³⁶ organizaron una jornada de trabajo comunitario para restaurar un mural con los nombres de los detenidos-desaparecidos de La Boca, ubicado en el pasaje Garibaldi casi esquina Olavarría. El propósito era devolver a las víctimas su identidad de militantes sociales y reivindicarlos en su lugar de pertenencia, como parte de los vecinos. El cartel, una superficie cuadrada blanca sobre la cual los realizadores pintaron con pincel los nombres de las víctimas en color negro, contrastaba con el entorno colorido, en la simplicidad de su factura y por no incluir imágenes icónicas. En los memoriales, la inclusión de los nombres (como marca ineludible de identidad) resulta central, y suele ir acompañada del debate sobre cómo definir a quién recordar en él (Schindel, 2009: 77). En este caso, el punto de vista predominante cristalizó en la leyenda “*militantes populares detenidos-desaparecidos de La Boca 1976-2006*”, que antecedió al listado de nombres. Entre los habitantes involucrados con los procesos de memorialización y los sentidos del barrio esta perspectiva coexiste junto a otra, según la cual lo que debería haber primado es que

²³⁶ La coordinadora *Barrios por memoria y justicia* comenzó a constituirse en 2005 y nuclea a vecinos y organizaciones sociales de varios barrios de la ciudad de Buenos Aires.

quienes fueron *detenidos-desaparecidos* eran *vecinos*, o más generalmente *ciudadanos*, más allá de si además eran o no *militantes populares*. La restauración del mural formó parte de una serie de acciones más amplias de memorialización en diferentes barrios de la ciudad y se inauguró con una *Marcha de Antorchas* el 23 de marzo a la noche. De acuerdo a los testimonios de algunos participantes, una nutrida concurrencia recorrió en aquella oportunidad distintas calles del barrio, colocando baldosones frente a las fachadas de las viviendas de habitantes desaparecidos del barrio como parte del proyecto *Baldosas X la memoria*.²³⁷ El mural con los nombres de los detenidos - desaparecidos de La Boca ubicado en el Pasaje Garibaldi permaneció desde entonces sin que nadie lo *tape* y sin inscripciones encima. Un grado de consenso creciente en la sociedad argentina en relación con un repudio a las dictaduras y al terrorismo de Estado tiene efectos en los últimos años en códigos urbanos implícitos, como “*no tapar*” marcas visuales territoriales que inscriben en el espacio público urbano el recuerdo de memorias vinculadas a esos procesos.

“Varias veces hemos hecho cosas que tienen que ver con los desaparecidos que no han tenido un...digamos la gente, los pibes, lo han tapado. Ahí en la vía por ejemplo hay varias memorias de los desaparecidos de La Boca.”



202. Fotografía utilizada en la entrevista.

²³⁷ “Las baldosas por la memoria comenzaron a instalarse en las veredas de los barrios de Buenos Aires con el propósito de ‘marcar’ los pasos de los desaparecidos por esas calles. El propósito fue devolverles una identidad al mismo tiempo que instalar en la memoria social a través de esta intervención del espacio urbano. Se recuerda a través de ellas no sólo las desapariciones o muertes acaecidas durante la época del terrorismo de estado del gobierno militar en Argentina sino también las que se produjeron antes, durante la represión ilegal materializada en el final del gobierno democrático previo al golpe de 1976” (Guarini, 2012: 31).

[tomando la foto] *Bueno, esto ahora lo pintaron arriba y se respeta, pero esto estaba pintado millones de veces y lo han tapado, y hacen estas cosas [señalando los graffitis que están al lado] que no es nada, son lindas, pero no tienen mensaje, son cosas que solamente lo deben saber los que lo hicieron y dos o tres más ¿Qué significado tienen, no?. Entonces, estas historias no deberían tener cabida en un espacio público...y más tapando esto ¿no?* [el mural con los nombres de militantes detenidos-desaparecidos de La Boca] *Que era un mensaje más importante, con todos los desaparecidos de La Boca.*"

(Entrevista a artista callejero, 60 años, habitante de La Boca e integrante de varias instituciones tradicionales, diciembre de 2009)

Entre 2006 y 2011 el mural coexistió junto a otros murales en memoria de los desaparecidos, y sucesivas intervenciones visuales realizadas por diferentes actores sociales con motivaciones y estéticas variadas.

En julio de 2011, la realización de un mural de gran escala y fuerte impacto visual sorprendió a los boquenses que no estaban involucrados en los procesos de su producción. La amplia superficie abarca desde la esquina de Garibaldi y Olavarría hasta el comienzo de la Plaza de los Bomberos Voluntarios y, girando 90° sobre la calle Lamadrid, toda la pared ubicada detrás del anfiteatro en dicha Plaza. La temática se centró en la memoria de los detenidos - desaparecidos y en un homenaje a las Madres de Plaza de Mayo, en el muro sobre Garibaldi; y en un tributo a los Bomberos Voluntarios de La Boca, sobre la pared de Lamadrid. La obra cubrió no solo el mural anterior en memoria a los detenidos-desaparecidos sino todos los demás graffitis, murales y otras marcas visuales que había en estas paredes.

La idea de realizar el nuevo mural surgió entre parte de los mismos militantes que impulsaron el mural de 2006, a los que se sumaron nuevos integrantes. El grupo presentó un proyecto por medio del cual consiguieron los recursos materiales de la "Secretaría de Inclusión y Derechos Humanos" del GCBA, así como el apoyo de algunas instituciones barriales (Club Boca, Bomberos Voluntarios, entre otras), de comerciantes y de artesanos de la Plaza de los Bomberos Voluntarios.

El modo de creación y producción de la pieza retomó varios de los elementos del orden simbólico y visual local hegemónico: la factura de un "mural participativo" centrado en la comunidad, su realización "con los vecinos", el uso de un estilo figurativo y de los signos de una tradición de simbolizaciones del barrio junto a una iconografía vinculada a la nación. Los *vecinos* que participaron fueron principalmente los mismos impulsores del proyecto, los alumnos de una escuela de adultos cercana al lugar y un docente de esa escuela.



202. Pasaje Garibaldi. Mural en memoria de detenidos-desaparecidos de la Boca, pintado en 2006, detalle. Foto: octubre de 2009.



203. Pasaje Garibaldi. Detalle de mural en memoria de detenidos-desaparecidos de la Boca, pintado en 2011. Fotos: septiembre de 2012.



204. Pasaje Garibaldi, entre Olavarría y Lamadrid con Mural en memoria de detenidos-desaparecidos de la Boca pintado en 2011. Foto:



205. Plaza Bomberos Voluntarios con mural pintado en 2011 sobre pared al fondo del anfiteatro. Foto:

Para la realización del boceto y la dirección de la obra los impulsores del proyecto convocaron a un artista callejero del conurbano, conocido de uno de los integrantes del grupo, con una amplia experiencia en la realización de murales en el espacio público urbano. Lucas Quinto, con formación en el taller de muralismo de la escuela Manuel Belgrano y discípulo de Carpani, es integrante del colectivo de arte *Paredón y después*. Según me explicó, su producción está influenciada por una tradición muralista latinoamericana, tanto desde lo ideológico (con una intencionalidad política y social orientada a llevar el arte al alcance de todos) como desde el lenguaje visual (estilo figurativo, preeminencia de la figura humana, colores planos, trazos fuertes) y los signos icónicos (brazos en puño como signo de lucha, incorporación de símbolos de una identidad nacional y de los pueblos originarios como el sol y las guardas que representan el espíritu mapuche).

Tomando en cuenta la temática previamente consensuada entre los organizadores, Lucas realizó un boceto del mural dejando una parte compuesta solo por colores y planos generales, que luego fue completada con bocetos realizados por alumnos de la escuela. Con un predominio de colores azul-celeste y amarillo-ocre (sobre Garibaldi), y multicolor (sobre la pared frente al anfiteatro en la Plaza), las imágenes que representan la memoria de los desaparecidos y de las Madres de Plaza de Mayo se van ligando a otros signos barriales legitimados: el fútbol, el Puente Transbordador, y los Bomberos Voluntarios. Entiendo que, de un modo similar al de los usuarios del Playón, el uso de una tradición de simbolizaciones visuales del barrio contribuye a otorgar cierta legitimidad a este grupo de militantes barriales para apropiarse de un espacio extenso y contiguo a Caminito. Una de las decisiones principales fue volver a incluir en la nueva obra el listado de nombres de detenidos - desaparecidos del barrio: en torno al modo de colocarlos se contemplaron varias posibilidades (pintarlos, aplicarlos en sobrerrelieve con mosaicos y otras). La solución final (pintados en un sobretono a lo largo del muro) fue uno de los aspectos discutidos también entre los habitantes involucrados con los sentidos del barrio que no participaron en la producción del mural.

Si el mural de 2006 tenía un carácter político reivindicativo orientado prioritariamente hacia una comunidad boquense, la intervención visual de 2011 partió de un grado de consenso social ya construido en torno a esa memoria para resignificarla junto a otros símbolos legitimados de una pertenencia barrial. Aun cuando en el estilo de la obra es posible reconocer las influencias del mural político

militante, el nuevo contexto político de producción (donde ya se han juzgado y condenado a muchos responsables del terrorismo de Estado) no responde tanto a la intencionalidad de la denuncia, como a un propósito de visibilización de una memoria colectiva.

De todos modos, las marcas territoriales de memoria pueden tener sentidos de distinta escala y alcance (Jelin y Langland, 2003). Las intenciones y motivaciones de los productores de imágenes en el espacio público urbano quedan muchas veces insertas en lógicas de planeamiento de la ciudad y disputas por el sentido de lugar que exceden la iniciativa. Aunque la idea de realizar el mural surgió de un grupo de habitantes, esta iniciativa “desde abajo” fue en parte reapropiada y resignificada “desde arriba”. El financiamiento de la obra, por parte del GCBA, se complementó con tareas de reparación material del mobiliario urbano, como la reposición de cestos de basura, bancos, la nivelación de superficies de las plazas y la repintura de la pérgola de la Plaza de los Bomberos. Funcionarios del Estado local organizaron un evento de inauguración de lo que denominaron “*puesta en valor del Paseo Garibaldi*”, donde se entregaron “*certificados de compromiso comunitario*” a las instituciones que colaboraron con la restauración. La reutilización del concepto *Paseo* como forma de nominación de este tramo de Garibaldi, que había caído en desuso en los últimos años, formó parte también de los discursos y difusiones de la actividad (en los medios masivos e Internet).²³⁸

Por otra parte, entre habitantes involucrados en torno a los sentidos del barrio hubo quienes celebraron la realización del mural así como los arreglos en el pasaje y la Plaza, percibiéndolos como una mejora y embellecimiento del área, y quienes encontraron estos cambios como una banalización de la política. Uno de los aspectos controvertidos fue, precisamente la cuestión de los nombres, que en la nueva versión se entremezclan con las imágenes icónicas. La coexistencia de una memoria de los detenidos-desaparecidos junto a otros símbolos y memorias barriales en una misma pieza fue uno de los cuestionamientos que señalaron varios habitantes adultos o mayores.

²³⁸ Véase, por ejemplo, “Se inauguró el paseo Garibaldi en el barrio de La Boca”, en: <http://www.caminandobaires.com/2011/09/se-inauguro-el-paseo-garibaldi-en-el.html> (última consulta: junio 2013).

“En cuanto a lo artístico, me gusta. Me encanta, siempre una expresión artística a mí me provoca algo. Lo que no me gusta es...como aplastar lo que ya estaba. No sé si soy clara, digamos, como que, acá hubo artistas que no los conozco que hicieron esto [los otros murales y graffitis que quedaron tapados]. Y digo, un poco de respeto! [...] Otra cosa que me hace un poco de ruido es justamente que la gente de acá sabía que ese mural era de los desaparecidos, ¿no? recordando a los compañeros desaparecidos. Y esto [el nuevo mural] se fue como hilvanando con ciertas imágenes, que incluso termina con un jugador de Boca con la camiseta. Y a mí no me gusta que se mezclen ciertas cosas, porque si no es todo lo mismo.”
(Entrevista a Mónica, 50 años, habitante de La Boca, agosto de 2012)

Otra artista barrial también percibió como una *“falta de código”* que le taparan un mural que había realizado allí junto a adolescentes de un taller.

Por otra parte, algunos jóvenes que habían realizado graffitis en esos muros también vieron el cambio como una pérdida.

“Ahí había graffitis nuestros, hechos con amigos, que estaban desde hacía varios años.”
(Conversación con META, habitante de La Boca, 2012)

En estas disputas se ponen en juego relaciones de poder y quiénes tienen más legitimidad para apropiarse de los espacios y para obtener recursos.

Otro de los efectos que tuvo esta materialización de una memoria barrial fue la proliferación de turistas que llegan hasta el pasaje y se fotografían con las imágenes de fondo. La escala de la obra, su impacto visual y el espacio donde está ubicada (muy cerca de Caminito) transforman al mural en un nuevo atractivo o *“punto de interés”* como paisaje cultural de consumo visual. En esta dirección, la nueva intervención puede entenderse también como parte de un “auge de las manifestaciones urbanas de la memoria” (Huffscheid, 2012), que pueden estar ligadas a la espectacularización de la ciudad y a la instalación de recorridos turísticos (Villalba, 2012).

Las transformaciones en el modo de marcar visualmente en el espacio público urbano la memoria de los *detenidos - desaparecidos de La Boca*, pueden verse en relación con otras acciones de urbanismo escenográfico de gran escala realizadas recientemente en el pasaje Garibaldi, como la llamada *Garibaldi Pum*, que analizaremos en este capítulo. Pero antes haremos foco en una marca visual territorial que queda por fuera de la ciudad planificada, y en las relaciones sociales en torno a ella.

7.2.3. EL SANTUARIO AL GAUCHITO GIL Y A SAN LA MUERTE: UN LUGAR DE DEVOCIÓN Y ENCUENTRO

Cerca de la esquina de Garibaldi y Olavarría, en el espacio libre junto a las vías, una de las tantas iniciativas que se sucedieron en la última década fue la realización de una huerta urbana, que incluyó la plantación de árboles y la instalación de un horno de barro, autogestionada por un grupo de vecinos. De aquella actividad solo quedó un frondoso árbol, bajo cuya sombra se protegen en la actualidad quienes se reúnen cotidianamente en torno a un santuario al Gauchito Gil y a San La Muerte. La apropiación del espacio para tal fin y su constitución como lugar de devoción comenzó con la pintura de un mural. De acuerdo al relato de su realizador -un pintor de 60 años que reside en un barrio cercano y que ya había pintado para entonces numerosos carteles comerciales en distintas zonas de La Boca- la obra fue realizada por encargo. El pedido provino de un habitante y comerciante, cuyo local estaba ubicado próximo a esa esquina, con una motivación al menos doble: por un lado, construir un altar al Gauchito Gil; por otro, transformar el espacio, que se había ido convirtiendo en basural, otorgándole un nuevo sentido.

Los altares al Gauchito Gil se han multiplicado desde mediados de la década de 1990 en todo el territorio nacional (Carozzi, 2006), también en calles y plazas del Area Metropolitana de Buenos Aires. El culto a este santo popular de origen correntino, cuya fama de milagroso es extendida entre los sectores populares, se sustenta en la historia de un trabajador rural, injustamente perseguido y muerto por la policía, que robaba a los ricos para ayudar a los pobres (*Ídem*). Las imágenes más difundidas de Antonio Gil (en estampitas, murales, esculturas, banderas y tatuajes) lo representan en el mismo gesto y de modo similar: como un hombre joven, con bigotes y larga cabellera negra, vestido con ropas de gaucho, vincha y pañuelo rojo al cuello, con su mano derecha sosteniendo un par de boleadoras y apretada contra su corazón, y sobre una cruz también de color rojo. Desde una perspectiva que se pregunta por aquello que tienen en común las imágenes más allá de sus usos contextuales, Freedberg (1989) señala que este tipo de imágenes son investidas de poder por las personas, se cargan de presencia y tienen efectos, como la creencia en que pueden servir como mediadoras para agradecer o para pedir por favores sobrenaturales; o para transformar un espacio en un lugar sacralizado. La estereotipia y la redundancia contribuyen a la eficacia del ritual (Tambiah, 1985).



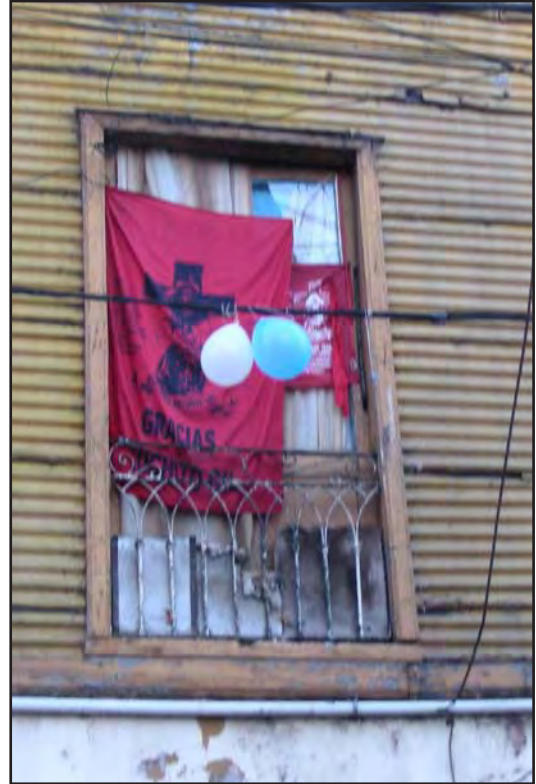
206. Pasaje Garibaldi. Santuario al Gauchito Gil y San La Muerte. Foto: noviembre de 2010.



207. Pasaje Garibaldi. Santuario al Gauchito Gil y San La Muerte. Foto: noviembre de 2010.



208. Santuario al Gauchito Gil. Barrio Chino. Foto: junio de 2012.



209. Ventana de vivienda en centro del barrio. Foto: junio de 2012.



210. Santuario al Gauchito Gil, Barrio Chino. Foto: junio de 2012.

La realización del santuario al Gauchito Gil en la esquina de Olavarría y Garibaldi retoma lineamientos estéticos similares a tantos otros. Pero en este caso adquiere, además, características que le otorgan una particularidad *boquense* (en un primer nivel), y una especificidad *boquense* más sectorial (en un segundo nivel), con la incorporación de elementos cuya decodificación está restringida a un grupo y a una territorialidad dentro del barrio. Así es que el pintor cumplió con el encargo de incorporar en el mural un pedido de protección a “*familiares, amigos y vecinos de La Boca*” y un recuerdo a un joven asesinado, solo conocido por amigos y allegados: “*Los pibes de La Boca te recuerdan ‘Peladito’ Diego. Que el Gauchito acompañe tu alma*”. Esta conjunción de varios niveles de decodificación posible (que interpelan a un “nosotros” más amplio o restringido) está presente en muchas de las marcas visuales territoriales, tal como vimos en el Capítulo 6, o como sucede también, por ejemplo, en las memorializaciones de los detenidos - desaparecidos. Los sentidos de pertenencia en torno al barrio se articulan con otras identificaciones y con una dimensión afectiva, vinculando niveles personales y de la cotidianeidad con construcciones de ideas de lo *boquense*.

Además, junto al mural, los promeseros que comenzaron a frecuentar el lugar construyeron un pequeño altar de ladrillos pintado de rojo, donde realizar los pedidos y con un espacio para dejar las ofrendas: principalmente imágenes del Gauchito, velas rojas, banderas rojas y cigarrillos encendidos. Un tiempo después, ellos mismos realizaron un altar a San La Muerte, a un costado del anterior.²³⁹ Según Míguez (2008: 191), hay una tendencia a articular el culto al Gauchito Gil y a San La Muerte en la que dos principios no son irreconciliables y pueden interactuar conjuntamente: la protesta social implícita contenida en la figura del Gauchito es combinada con una relativización de la moral convencional expresada por San La Muerte.

Junto a la apropiación del espacio como lugar de reunión y de devoción, sus usuarios cotidianos fueron incorporando al paisaje nuevos elementos: paredes laterales y un techo de chapa a dos aguas, la instalación de bancos realizados con troncos de madera pintados de color rojo. Estas transformaciones fueron consolidando y otorgando mayor estabilidad a la apropiación del espacio como

²³⁹ El culto a San la Muerte se origina principalmente en las regiones de influencia guaraní y se ha extendido a otros territorios como la provincia de Santa Fe y el Área Metropolitana de Buenos Aires. La devoción está basada en una variedad de fuentes culturales y prácticas rituales, y permite una pluralidad de connotaciones morales.

parada, lugar de devoción, de encuentro y para estar. Podemos señalar una continuidad con otros usos del espacio, como las apropiaciones territoriales por parte de jóvenes varones y algunos usos de las veredas que describimos en el Capítulo 5. Usos del espacio público urbano como el del santuario, aunque no tienen una institucionalización jurídica, forman parte de los “*códigos de barrio*” que los habitantes y usuarios cotidianos conocen y respetan. Cabe señalar, sin embargo, que estas apropiaciones del espacio desafían las perspectivas más puristas, que buscan fijar los límites de lo popular en torno a los signos que integran la tradición de simbolizaciones del barrio. Desde estos puntos de vista, devociones católicas y provenientes de una tradición italiana, como la Virgen Stella Maris patrona de los navegantes, son más aceptadas y visibilizadas en el centro del barrio. De todos modos, el mural y el santuario no tienen graffitis ni otras inscripciones encima, y ya no se amontona basura en ese espacio. Este efecto, buscado por quien encargó inicialmente el mural, y logrado a partir de la materialización de la imagen del Gauchito Gil, es un recurso también utilizado por otros actores y en contextos variados, tal como muestra el siguiente ejemplo.

“En un lugar donde se están tirando tiros, y un cura te dice ‘bueno, ahí dibujemos una Virgen de Caacupé y una Virgen de Lujan’, y después te dicen: ‘No, acá no, ya en ese lugar no pasa más nada’ [...] Usar eso como moderador de violencia, o ver una esquina donde se arrojaba una tonelada de basura y clavar un San Cayetano con la Virgen de Guadalupe y con un Cordero para los evangelistas, mostrar eso junto y que en ese lugar no se tire más basura.”
(Entrevista con director de la Agrupación CS, 2010).

Como muchas de las imágenes materializadas que hemos analizado hasta aquí, las imágenes que conforman este santuario al Gauchito Gil y a San La Muerte solo pueden entenderse como parte de una performance más amplia, que incluye en este caso frecuentar el lugar, usarlo como parada, encender velas, pedir, agradecer.

7.2.4. ARTE URBANO PARA LA RECUPERACIÓN DE UN ESPACIO DEGRADADO

El uso del espacio contiguo a las vías, como un lugar para estar para habitantes que ocupan posiciones subalternas, entra en tensión con usos del espacio orientados a un consumo cultural y al turismo. Si el santuario al Gauchito Gil y a San La Muerte estaba ubicado inicialmente en un área que los habitantes consideran *barrio*, y retirado de los flujos de circulación más concurridos, un progresivo

ensanchamiento del área turística convirtió a este tramo urbano en un espacio de negociación y disputa creciente por sus usos.

Veremos a continuación un caso a partir del cual las tensiones entre distintos intereses sobre los mismos espacios se ponen en juego. Una acción de arte urbano orientada prioritariamente a transformar el pasaje en un conector entre Caminito y la Cancha de Boca para los turistas dio lugar a nuevas prácticas de imagen por parte de habitantes que ocupan posiciones subalternas, y a discusiones en torno a cuestiones como la noción de espacio público y el derecho a ser productores culturales.

En 2011, la idea de crear una galería de arte al aire libre guió un proyecto de *recuperación urbana* del pasaje denominado *Garibaldi Pum*, entre las calles Olavarría y Brandsen. La intervención de arte urbano fue organizada por la *Fundación X La Boca*, con el apoyo del área de *Políticas de Juventud y Adolescencia del Gobierno de la Ciudad*, de instituciones barriales como el *Club Boca (CABJ)* y de algunas empresas privadas. Esta acción, a tono con una tendencia internacional en las políticas urbanas orientadas a un “embellecimiento estratégico” (Améndola, 2000) o “artistización” del espacio público (Delgado, 2008), se encuentra también en sintonía con los antecedentes visuales boquenses de sacar el arte a las calles. La iniciativa forma parte de las numerosas acciones desarrolladas por diversos agentes en la última década con el objetivo de *recuperar-renovar* espacios o inmuebles públicos que son considerados *degradados* y reorientarlos a un consumo prioritariamente turístico, tal como analizamos en el Capítulo 3. Más específicamente, *Garibaldi Pum* tiene el objetivo, en palabras de algunos de sus organizadores a distintos medios de comunicación, de “*recuperar un espacio degradado para los vecinos y los turistas*”, “*recuperar un corredor urbano de un atractivo potencial turístico cultural*”, “*consolidarlo como un conector natural entre Caminito y la cancha de Boca*”.

Interesa subrayar varias características de esta intervención visual que contrastan con otras marcas visuales del espacio en La Boca. La temática principal no gira en torno a una tradición de simbolizaciones de La Boca y sus habitantes, como las que vimos en el Capítulo 6. La consigna propuesta en este caso por los organizadores fue amplia: “*la ciudad como eje disparador de la intervención*”. El género elegido, arte urbano o *street art*, también se distancia del muralismo en estilos figurativos, más utilizado en las obras centradas en una comunidad barrial atemporal.

Otro aspecto a destacar es que ninguno de los productores de estas imágenes vive en La Boca.

Una legitimación creciente de las intervenciones de arte urbano o *street art* se articula con usos en proyectos de recualificación de fragmentos de la ciudad para el turismo y el consumo. Sin embargo, el *street art* es utilizado también en acciones de activismo en torno a demandas sociales y políticas más explícitas, como veremos en el próximo apartado. Una característica de estas intervenciones que se realizan entre varios artistas es la variedad en cuanto a las temáticas, los lenguajes estéticos y las técnicas de realización de las obras. Estas acciones admiten múltiples mixturas que abarcan graffiti, stencil, muralismo, sticker; intervenciones donde confluyen influencias del comic, el pop, el diseño gráfico, la animación, el arte digital y las artes plásticas más tradicionales. Los realizadores (principalmente jóvenes varones y en menor proporción mujeres) comparten la performance, un espacio y un tiempo previamente pautados en el cual cada uno de ellos produce su propia obra en un tramo del muro u otra superficie urbana. La idea de belleza que subyace ya no apela a un orden único de valores, sino que se legitima en un politeísmo cultural y estético (Améndola, 2000: 146).

En el caso del proyecto *Garibaldi Pum*, los procesos de producción contrastan también con los de otras marcas visuales del espacio realizadas por parte de habitantes y usuarios de sectores subalternos. La planificación de la intervención visual se desarrolló a lo largo de varios meses con el asesoramiento de un gestor cultural, y su realización *in situ* se extendió a lo largo de una semana. Para llevar adelante la producción de las obras, los organizadores seleccionaron e invitaron a participar a artistas callejeros de la ciudad que ya contaban con un reconocimiento previo dentro del *street art*. Es decir, no se realizó una convocatoria abierta. Cabe destacar también que en este tipo de acciones, impulsadas desde ONG y como parte de políticas estatales, una posibilidad con la que cuentan los realizadores es con los recursos económicos y técnicos necesarios como para poder concretar sus obras. En este caso: la preparación previa de las paredes con el color de fondo sugerido por cada artista; las pinturas, rodillos, pinceles y demás materiales; una grúa para pintar en altura; un refuerzo del personal de seguridad policial durante el tiempo de realización de las obras.



211. Obra que integra la intervención de arte urbano "Garibaldi Pum". Foto: agosto de 2011.



212. Obra que integra la intervención de arte urbano "Garibaldi Pum". Foto: agosto de 2011.



213. Inauguración de la intervención de arte urbano "Garibaldi Pum". Foto: agosto de 2011.



214. Intervención de arte urbano "Garibaldi Pum", durante la producción de las obras. Foto: agosto de 2011.



215. Intervención de arte urbano "Garibaldi Pum", durante la producción de las obras. Foto: agosto de 2011.



216. Intervención de arte urbano "Garibaldi Pum". Foto: agosto de 2012.

Los artistas convocados comparten algunas características, más allá de la heterogeneidad de sus producciones visuales: su condición de jóvenes (casi todos entre los 20 y los 30 años, varones y en menor proporción mujeres); una formación que incluye el paso por la educación formal universitaria (en carreras vinculadas al arte, el diseño y la publicidad) así como experiencias de aprendizaje no formales (la propia práctica de formas de arte visual urbano); su pertenencia social a sectores medios; un reconocimiento en tanto *artistas callejeros/as* o *grafiteros/as* que se fue consolidando en los últimos años. La mayoría de ellos/as ya había participado en acciones que contribuyeron a otorgar legitimidad e institucionalización a este tipo de intervenciones: *Ficus Repens* (2008); *Tecnópolis* (2011), *Mercado de Pulgas de Palermo* (2011), o de exposiciones en galerías de *street art* como *Hollywood in Cambodia*, en el barrio de Palermo. La repetición de los mismos diseños en distintas zonas de la ciudad o la elaboración de un estilo distintivo personal es una característica común en muchas de estas obras, que contribuye a un posicionamiento como autor de sus productores. Varios han logrado capitalizar esta experiencia ingresando a un circuito de consumos culturales para jóvenes: sus producciones de arte urbano pueden verse reproducidas en remeras, cuadros, o videos (Arrieta, 2008). Podríamos enmarcar a estos artistas urbanos como parte de una tendencia más amplia dentro del *graffiti* y el *street art* a nivel mundial desde la década de 1990: los que “pintan con permiso” (Kramer, 2010). Ellos no buscan oponerse al sistema ni tienen un posicionamiento antiinstitucional, como los movimientos grafiteros surgidos en la década de 1970 y 1980 en Estados Unidos.

Estos jóvenes tienen motivaciones y posicionamientos diferentes entre sí respecto de la producción de imágenes en el espacio público urbano y de su rol como realizadores. En el caso que abordamos aquí, cada uno de ellos decidió qué pintar, cómo y con qué técnica, partiendo de la premisa propuesta por los organizadores. Las producciones resultantes, de gran impacto visual, dan cuenta de una variedad de géneros y estilos estéticos, de una cuidada elaboración y de un dominio de las técnicas utilizadas por cada uno de ellos. Respecto de las temáticas, si bien unas pocas producciones incorporaron algún elemento de denuncia o ironía (como la obra que representa a una pareja de novios que llevan en la cara una máscara antigas, realizada por StencilLand), la mayor parte de las obras no tiene una intencionalidad disruptiva o de contestación política. Algunos tomaron en cuenta la relación con el lugar a la hora de pintar; otros privilegiaron una vinculación con el muro como un

soporte o medio de expresión en el cual desarrollar su obra, sin tomar en consideración su emplazamiento territorial.

Más allá de las diferencias, otra cuestión que varios de ellos tienen en común es una mirada de los muros urbanos como espacios donde expresarse desde las más variadas motivaciones, una valoración positiva de las posibilidades de experimentación, del placer de pintar, y el hecho de compartir e intercambiar saberes con otros artistas durante las intervenciones y a través de Internet. En palabras de algunos de ellos:

“Hace poquito empecé a pintar en la calle, estoy probando a ver si me gusta. Hoy no es la primera vez, este año empecé a pintar en la calle. [...] me encanta todo lo que es la imagen, es un placer, en mi entorno mucha gente está pintando, amigos, algunos de otros lados también....entonces, es cuestión de probar.”

(Conversación con artista 1 durante la realización de “Garibaldi Pum”, agosto de 2011)

“En un momento empecé a conocer mucha gente que es más del graffiti y que me dijeron de probar en la pared y ahí empecé como algo divertido a dibujar y después se hizo una forma más de trabajo, trabajo como ilustradora, como diseñadora y soporte pared también se hizo como una forma más de trabajo.”

(Conversación con artista 2 durante la realización de “Garibaldi Pum”, agosto de 2011)

Ana: Vos, cuando pintás, ¿pensás en el lugar donde va a estar la pared o no?

Artista: a veces sí, y a veces no. A veces sí, hay días que te da tiempo para pensar, planear algo, y hay otro día que vas y pintás en el momento. Sí, esto es muy aleatorio, pero eso es lo lindo del graffiti también, ¿no? de tener todas esas oportunidades, que no siempre tenés que ir planeado, o viceversa. Hay que practicar todas las maneras posibles. Todo lo que se te presenta lo tenés que probar y hacerlo.

(Conversación con artista 3 durante la realización de “Garibaldi Pum”, agosto de 2011)

Otra cuestión a destacar es que en las intervenciones se mezclan estilos figurativos y abstractos. Algunos artistas apuntan a transmitir un mensaje explícito; otros valoran una mayor complejidad y la apertura de sentido que es inherente a la imagen.

“¿Qué significa y eso? Nosotros no comentamos mucho para que la gente pueda interpretar su propia visión de lo que estamos haciendo. A veces consideramos que contar limita a la gente, a veces el sentido que le da la gente es mucho mayor que el que nosotros le podemos dar.”

(Conversación con colectivo de artistas, durante la realización de “Garibaldi Pum”, agosto de 2011)

Sería interesante profundizar en las variadas motivaciones y búsquedas de estos jóvenes realizadores, cuestión que excede los propósitos de este trabajo. Me importa señalar, sin embargo, un aspecto en particular. Los productores de las

imágenes no necesariamente están motivados o comparten los mismos objetivos que quienes promueven la intervención urbana, aunque sus obras puedan resultar funcionales a ellos. La mayoría de estos artistas urbanos, además, no frecuentan La Boca ni están al tanto de los conflictos a partir de los cuales algunos habitantes evaluaron esta intervención, como veremos enseguida. Entiendo entonces que la tensión entre estrategias y tácticas que postula De Certeau (2000) resulta insuficiente para explicar las prácticas de estos jóvenes, cuyas prácticas de imagen no pueden ubicarse nítidamente en una lógica de la acción ni en la otra.

Por otra parte, las notas periodísticas sí retomaron la perspectiva de los organizadores. La difusión del evento se realizó a través de algunos medios masivos y de Internet, orientada principalmente a promover la *recuperación del Pasaje Garibaldi* hacia afuera del barrio, como un nuevo punto turístico y de paseo. Desde estos puntos de vista, la performance de los artistas permitiría una transformación casi mágica e instantánea de lo *degradado*, *abandonado*, *relegado* a lo *recuperado* o *puesto en valor*. Por ejemplo, en los siguientes medios:

Título: “Arte urbano vestirá los muros del boquense Pasaje Garibaldi”.

“La intervención iniciada este mediodía se extenderá toda la semana para, el sábado próximo, inaugurar recuperado un corredor urbano anteriormente degradado.”

TELAM, 6 de agosto de 2011, publicado en: <http://noticias.terra.com.ar>

Título: “Artistas le pusieron color al Pasaje Garibaldi del barrio de La Boca”.

“Con el objetivo de poner en valor una de las zonas más relegadas del barrio de La Boca, como es el Pasaje Garibaldi, [...]”. El epígrafe de la foto destaca: “En acción. El pasaje, abandonado hasta ayer, es uno de los puntos turísticos de la Ciudad”.

Diario Perfil, 7 de agosto de 2011.

Esta perspectiva fue compartida principalmente por algunos comerciantes que tienen alguna vinculación con el turismo, y por propietarios de sus viviendas entre quienes habitan en las cercanías del pasaje. Más allá de ellos, las obras no generaron gran entusiasmo entre los habitantes y el día de la inauguración había muy pocos vecinos allí. Algunos pasaban por el pasaje como parte de su recorrido cotidiano, se detenían a mirar las pinturas, hacían algún comentario elogioso al pasar (“*qué lindo*”, “*qué lindos colores*”) y seguían su camino.

Sin embargo, la intervención de *street art* tuvo varios efectos entre los usuarios cotidianos del pasaje y entre artistas que habitan en La Boca. Las asimetrías en las posibilidades de usos de los espacios y de construcción de sentidos de lugar

activaron nuevas prácticas de imagen, así como discusiones en torno a la misma idea de espacio público, e incluso algunas iniciativas estéticas que no llegaron a materializarse. Como intento mostrar en este caso, las disputas por los usos y sentidos de los espacios barriales se dirimen en una tensión entre la ciudad planificada y la ciudad informal, así como entre saberes expertos y amateurs. En estas luchas se pone en juego el derecho a ser sujeto de la acción social, el control del tiempo y del territorio (Bauman, 1997).²⁴⁰

Uno de los efectos de la obra *Garibaldi Pum* fue una mayor visibilización de algunos de sus usuarios cotidianos: los cartoneros (que usan el espacio como depósito y para estar) y los promeseros del Gauchito Gil y San La Muerte (que lo utilizan como santuario y parada). Esta mayor visibilidad, sin embargo, no supuso una ampliación de sus derechos. Si antes de la acción de arte urbano su presencia en el lugar estaba naturalizada y/o aceptada, casi como un elemento más del paisaje, por parte de comerciantes y habitantes que tienen sus viviendas en las cercanías al pasaje; luego, ellos y sus prácticas comenzaron a ser más visibilizados, aunque como *feos*.

“Quedó muy lindo, quedó bien, mucho mejor que antes [el Pasaje Garibaldi]. Pero dijeron que iban a parquear, a hacer un paseo, pero quedó todo así nomás. Una lástima, porque si no se vendrían todos directo desde Caminito, sería un lindo paseo entre Caminito y la cancha. Pero esto está abandonado, está abandonado por el gobierno, a nadie le importa nada. Ahora se han asentado unos ahí. Es una lástima, yo no sé si le hacen algo a la gente, por ahí la asustan nomás. Pero, estéticamente queda feo eso ahí.”

(Conversación con Luis, 45 años, habitante y comerciante, agosto de 2012)

La perspectiva de Luis, compartida por otros comerciantes ubicados en el área turística y por algunos habitantes de sectores medios, apunta a una incompatibilidad entre los espacios orientados a un consumo turístico y prácticas urbanas de los sectores de menores recursos económicos. Las percepciones de estos

²⁴⁰ Bauman (1997) parte de entender que la visión moderna considera al mundo como una totalidad esencialmente ordenada, oponiendo razón y pasión. El autor sostiene que desde esta perspectiva, que tiene continuidades en el presente, se produjo un pasaje hacia una necesidad de planificar y controlar el espacio público por parte de las elites, que lograron el control de los activos territoriales e institucionales. Uno de los efectos más importantes del discurso de la razón es la recaracterización de los sectores populares como “clases peligrosas” que tenían que ser guiadas e instruidas para impedir que destruyeran el orden social; y la recaracterización de sus modos de vida como “salvaje”, inferior a la vida de la razón y en guerra con ella (1997: 86). En una dirección similar, Mary Louise Pratt (2010) propone que desde la segunda mitad del siglo XVIII se construye un nuevo paradigma en Europa, desde la historia natural, que tiene efectos hasta nuestros días. Desde esta disciplina, el mundo se concebía como un caos y el rol del científico era construir un orden. La autora subraya una dimensión transformadora y apropiadora de esta concepción.

habitantes y sus prácticas urbanas como *feos* se activan contrastivamente en relación con el paisaje urbano *recuperado* y *embellecido*. Una tendencia en las ciudades contemporáneas, señala Améndola (2000: 148), es un encuentro con lo desconocido, lo extraño, lo “otro”, donde lo que prima es una valoración estética antes que moral. Lo que surge de este estudio es que esa mayor estetización del espacio recarga los juicios morales sobre los sectores sociales más desfavorecidos.

A su vez, estos habitantes que se dedican al cartoneo, rodeados por el nuevo entorno y por algunas miradas que no veían con buenos ojos su presencia en ese espacio, optaron por visibilizar y en el mismo acto politizar su diferencia, pintando la leyenda “*LOS CARTONEROS Y QUÉ*” sobre uno de los murales del pasaje.

Otro de los efectos en torno a la intervención visual *Garibaldi Pum* fue un sentimiento de exclusión entre quienes habitan La Boca y se dedican a la pintura u otras artes visuales: varios lamentaron que, en un “*barrio de artistas*”, no fue convocado ninguno de ellos. Entre las cuestiones que se pusieron en juego en las distintas interpretaciones, me interesa detenerme en dos: por un lado, la discusión en torno a quiénes pueden ser productores culturales; por otro, respecto de quiénes pueden apropiarse del espacio público urbano.

“*En casa de herrero cuchillo de palo*”, me comentó Fernando mientras conversábamos en el pasaje, cerca de los artistas convocados que estaban trabajando en la producción de las obras. Fernando tiene 42 años, vive en un conventillo cercano desde que era chico y trabaja como pintor dentro del estilo del filete porteño: realizó trabajos como letrista, en cartelería, en muros de locales comerciales y un mural en una plaza.

“*Yo pinto también y a mí me hubiera gustado poder pintar acá, pero me enteré hace dos días. [Señalando las obras a su alrededor] Las paredes se las dieron a los grafiteros*”.

En su propia evaluación de por qué no pudo participar de la intervención, Fernando hizo hincapié en dos cuestiones: por un lado, en su escasa capacitación en Internet que, según su criterio, no le permitió enterarse a tiempo;²⁴¹ por otro, en el estilo estético elegido por los realizadores (a quienes enmarcó en la categoría *grafiteros*). El englobamiento de los distintas técnicas y estilos de la intervención

²⁴¹ A este respecto, García Canclini (2006) ha destacado que en el mundo globalizado actual ya no se trata solo de considerar una cuestión de desigualdad económica o de diferencia cultural sino de conexión-desconexión.

visual en la categoría *grafiteros* fue un punto de vista compartido también por otros habitantes. Entre quienes se involucran con los sentidos en torno al barrio, algunos opinaron que gustaban de las mejoras y el nuevo colorido que las pinturas aportaban al pasaje, pero que hubieran preferido la inclusión de otras imágenes, que tengan “*más que ver con el barrio*”.

Además, mientras contemplaba el avance de las obras, Fernando expresó en voz alta lo que para él hubiera sido deseable:

*“Esto hubiera sido lindo que hubieran convocado a la gente y **que el que quisiera pudiera pintar**, algo más libre”.*

La frustración de Fernando y la idea de que debería haber habido una convocatoria más amplia que incluyera la *participación* de los vecinos fue también compartida por otros productores de imágenes del barrio.

Mariela, por ejemplo, ya venía realizando *murales participativos* en el pasaje y en otras calles del barrio cuando se enteró de la intervención visual que se realizaría allí. Ella tiene 50 años y vive en La Boca desde hace veinte años, es poeta y artista visual callejera. Mariela da talleres de pintura en un merendero social y produce murales utilizando la técnica del stencil, con la participación de niños que concurren a los talleres y de otros chicos que ocasionalmente se acercan a participar. Una de las cuestiones que ella me había comentado en distintas oportunidades es la dificultad de obtener recursos para llevar adelante las intervenciones visuales, además del material y tiempo extra necesario para preparar las paredes. A diferencia de Fernando y de otros habitantes, su principal objeción sobre el proyecto “*Garibaldi Pum*” no fue estética. En esta dirección, ella se posiciona entre quienes buscan ampliar los límites de un orden visual público barrial construido en la primera mitad del siglo XX, incorporando simbolizaciones y estilos visuales provenientes de repertorios más amplios. En cambio, Mariela mostró su desacuerdo respecto de las características de la convocatoria, cerrada a un grupo reducido de artistas dedicados al *street art*. Cuando comenzó la producción de la intervención visual, Mariela concurreó al pasaje cada día para evitar con su propia presencia física que sus murales realizados previamente allí fueran tapados con las nuevas imágenes. Paralelamente, ella inició una nueva obra en uno de los muros del pasaje como forma de resistencia, en una especie de batalla por la cantidad de metros que quedaban para el *turismo* y los que quedaban para el *barrio*.



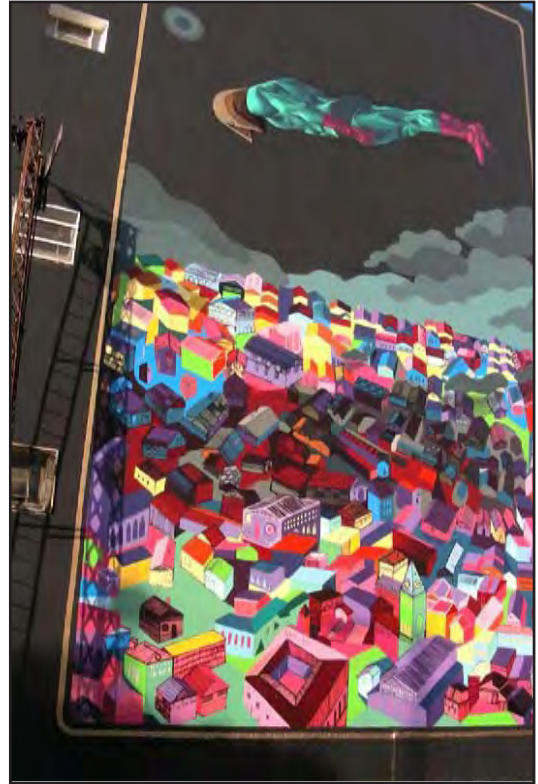
217. Intervención de arte urbano "Garibaldi Pum", resignificada por cartoneros e integrantes del colectivo "Rrioba". Foto: octubre de 2012.



218. Pasaje Garibaldi. Foto: octubre de 2012.



219. Fragmento de un mural realizado en el pasaje por una artista del barrio. Foto: agosto de 2011.



220. Intervención de arte urbano "Garibaldi Pum", durante la producción de las obras. Foto: agosto de 2011.



221. Intervención de arte urbano "Garibaldi Pum", con graffiti y "mordida" realizada por un grafitero que vive en La Boca (a.k a. META). Foto: octubre de 2012.

Por su parte, unos pocos artistas callejeros optaron también por visibilizar su desacuerdo respecto de la forma de convocatoria utilizada para las obras de recuperación del pasaje, por medio de la producción de nuevas marcas visuales allí. Este fue el caso de un joven grafitero del barrio, quien me mostró el graffiti icónico que realizó *pisando* el borde de uno de los murales de la intervención. La imagen principal de la pieza consiste en su seudónimo, compuesto en complejas letras estilizadas pintadas con los colores azul-amarillo, al cual le incorporó una *mordida* con forma de dientes como forma de resistencia. Al igual que en el caso de la leyenda pintada por los cartoneros, estas nuevas pinturas modifican las imágenes previas, habilitando otros significados y asociaciones, en una suerte de guerra de imágenes o imágenes en transformación.²⁴² Por medio de estas prácticas se escenifican distintos órdenes urbanos y moralidades en disputa, que también se negocian en interacciones sociales cotidianas, en prácticas que no adquieren materialidad visual.

Miguel y Atahualpa también se sintieron interpelados por la intervención de *street art* en el pasaje Garibaldi. En aquel momento, ya hacía varios meses que yo los acompañaba una vez por semana en la realización de un taller de artes plásticas para niños y adolescentes, en un merendero social. Miguel, de 50 años, vive en La Boca desde hace más de 20 años con su mujer y sus dos hijos, trabaja como artesano y artista visual, realiza intervenciones urbanas con la técnica del stencil como forma de activismo político. Atahualpa, de 23 años por entonces, había llegado a La Boca un tiempo antes con la intención de instalarse en la ciudad, proveniente de un barrio segregado de una localidad en el sur del país. Atahualpa pinta desde muy chico, realiza obra en diferentes soportes y también en superficies urbanas en forma individual y colectiva, hace trabajos ocasionales variados para poder solventar sus gastos y el alquiler de un cuarto, aspira a vivir algún día de la pintura. Los días de taller, luego de la merienda, los tres nos dedicábamos durante un par de horas a acompañar en la realización de diferentes propuestas a los chicos que concurrían allí, provenientes de la misma cuadra o de espacios cercanos. Dibujos, máscaras, construcciones tridimensionales, una historia de animación, fueron algunas de las

²⁴² Latour (2008) sugiere que iconoclasia e iconofilia son conceptos que deben comprenderse juntos. El autor propone un movimiento en dirección a un tipo alternativo de iconofilia (que denomina “iconoclash”), más allá de la idea de guerra de imágenes, para pensar en una “cascada de imágenes en transformación”, abandonando la obsesión “moderna” por las imágenes fijas y congeladas, reubicándolas en un flujo donde una imagen redirige a otra imagen.

producciones que ellos realizaron utilizando papeles, cartones, fibras y otros materiales. En ese marco, la idea de realizar un mural en la calle, en una pared disponible enfrente al merendero formó parte de los proyectos, de charlas e intercambios de ideas entre nosotros. Una de las principales motivaciones de Miguel para organizar esa actividad era poder realizar una obra entre todos y contar con un espacio amplio disponible, ya que la sala del merendero es pequeña. Es decir, aquí una vez más la calle era pensada como una extensión del merendero, en un uso del espacio que problematizamos en el Capítulo 5. En este caso, tanto Miguel como Atahualpa abordaban el proyecto del mural como una instancia de aprendizaje y participación colectiva, poniendo más énfasis en el proceso que en la obra terminada. Pero la realización del mural se fue posponiendo y no se concretó. Uno de los motivos, presente también en variadas iniciativas locales que no llegan a materializarse, fue la dificultad para conseguir los recursos materiales, en este caso para comprar las pinturas. Junto a numerosas cuestiones en torno al barrio, la intervención *Garibaldi Pum* formó parte de nuestras conversaciones y recorrimos varias veces las obras juntos. En palabras de Atahualpa:

*“A mí me hubiera gustado pintar. Conozco a algunos de los que están ahí y me gusta lo que hacen. Pero me enteré hace dos días. Está bueno, pero a mí lo que me parece mal es que no convoquen a los del barrio. Yo digo, **si se trata de una mejora para el barrio lo lindo sería poder dar una participación, ¿no?**”*
(Conversación con Atahualpa, agosto de 2011, mis destacados)

Mientras caminábamos otro día en el Pasaje Garibaldi, Miguel me comentaba:

*“Es como que desde el punto de vista estético uno no podría decir nada, son cosas muy bien hechas, por gente que sabe. Pero vinieron así, en una semana te cubren una cantidad de metros impresionante, vienen con las pinturas, los andamios, todo. Y yo siento que van imponiendo una idea, **te van tomando todos los espacios**, y sin que uno se de mucho cuenta los van transformando, se transforman en otra cosa, sin ninguna consulta y después uno ya no puede volver atrás. Se va imponiendo esta idea de lo profesional, de que pueden pintar en la calle sólo artistas profesionales y se va perdiendo esta idea de que **la calle es un espacio de todos y debe ser para todos.**”*
(Conversación con Miguel, agosto de 2011, mis destacados)

En ambas apreciaciones subyacen evaluaciones morales que forman parte de una tendencia más amplia entre habitantes que integran organizaciones sociales barriales y realizan acciones artísticas que reivindican un derecho a habitar La Boca: un ideal de producción colectiva de las obras de arte público, una búsqueda de democratización del arte, un ideal que considera la calle y el espacio público como

bien común de todos los ciudadanos, la consideración de que los habitantes deben ser tomados en cuenta en las tomas de decisiones en torno al barrio.

Una de las cuestiones que se ponen en juego entre los productores de imagen en el espacio público urbano, ya sea que se trate de realizadores expertos o amateurs, es la disputa por la apropiación de los espacios y la duración en el tiempo de una marca visual. Las producciones visuales que cuentan con apoyo estatal y de instituciones tradicionales, o las que incorporan imágenes legitimadas como los signos-símbolos de una tradición barrial, tienen más posibilidades de acceder a superficies de mayor tamaño, y a una duración en el tiempo también mayor. A este respecto, una de las ideas que se le ocurrió a Miguel buscando ampliar los límites que impone ese orden simbólico y visual público, que discutimos en esos días y que no llegó a materializarse, fue la realización de una gran obra visual temporaria. De acuerdo a su explicación, sería una intervención visual rotativa en algún muro de la calle Garibaldi, con temática y estilo libres, pero con fecha de vencimiento. El mismo espacio podría ser reutilizado por otro vecino o colectivo, luego de que el plazo estipulado estuviera vencido. Una de las intenciones de esta obra sería disputar una noción de temporalidad permanente, asociada al mural de estilo figurativo y temática barrial, por la cual este tipo de marcas visuales tienen más legitimidad que otras (por ejemplo los graffitis) para tener una duración prolongada en el espacio público urbano.

La intervención de arte urbano *Garibaldi Pum* tiene múltiples motivaciones, sentidos y efectos posibles para distintos actores. A partir del análisis de este caso me interesa destacar algunas cuestiones. En primer lugar, dicha intervención de arte urbano y los posteriores usos y sentidos de ese tramo contiguo a las vías muestran que un sentido de lugar no se construye solo desde la ciudad planificada a partir de acciones de urbanismo escenográfico, sino en su relación con prácticas y sentidos sedimentados por parte de quienes lo habitan o son sus usuarios cotidianos (cfr. Ingold, 2000; Escobar, 2001). A este respecto, mi análisis procura contribuir a una revisión crítica de los discursos de algunos especialistas en temáticas urbanas, de los medios y de los planificadores urbanos que postulan una eficacia casi mágica de estrategias de urbanismo escenográfico para reconvertir espacios de la ciudad considerados degradados y reorientarlos al consumo de sectores medios-altos, sin tomar en consideración las prácticas urbanas de esos espacios.

En segundo lugar, las variadas motivaciones y elecciones estéticas de los productores de las imágenes que formaron parte de la intervención visual orientada a recuperar el pasaje dan cuenta de que la tensión entre estrategias y tácticas (De Certeau, 2000) resulta insuficiente para explicar estas prácticas de imagen. Hay motivaciones y elecciones estéticas que no están insertas necesariamente en la disputa por los usos y sentidos de los espacios en La Boca.

En tercer lugar, las variadas interpretaciones y efectos que esta acción de *street art* tuvo para los usuarios cotidianos del pasaje, para artistas barriales que no fueron convocados a participar, para comerciantes vinculados al turismo y propietarios que habitan en las cercanías, ponen en relieve una vez más que las imágenes materializadas actúan sobre la realidad de modos específicos porque están insertas en una cadena de interacciones sociales. En este caso particular, para habitantes y usuarios cotidianos del pasaje las imágenes objetivan intereses sectoriales que apuntan a una transformación de este espacio y, más ampliamente, a una comercialización de La Boca para el consumo turístico.

En cuarto lugar, vimos cómo parte de los efectos de la intervención de arte urbano en el pasaje Garibaldi fue la producción de nuevas imágenes, realizadas por los cartoneros y por algunos artistas barriales. Si, como propone Latour (2008), una imagen redirige a otra imagen, estas deben comprenderse en el marco de la cadena interactiva de relaciones sociales en la cual están insertas (Gell, 1998).

Lo cierto es que el sentimiento de exclusión que la intervención de *street art* en el pasaje Garibaldi generó entre algunos artistas visuales callejeros actuó a su vez como motivación inicial de nuevas acciones de arte urbano, con algunas características en común con la anterior pero también con varias diferencias.

7.3. Vespucio en la construcción relacional de sentidos de lugar

Caminemos ahora al costado de las vías hacia la calle Vespucio. En este tramo, las recientes inversiones del Estado local en la construcción de nuevas aceras y en la instalación de juegos para niños contrastan a simple vista con las desinversiones en materia de vivienda. A diferencia del sector de Garibaldi que analizamos hasta aquí, donde los pocos conventillos habitados exhiben sus fachadas coloridas que esconden en muchos casos problemas estructurales, en Vespucio las

viviendas de chapa y madera mantienen mayormente un color óxido y se inclinan peligrosamente en su eje, alternándose con casas de ladrillos y con viviendas de materiales livianos instaladas a los lados de las vías. Por aquí circulan principalmente quienes habitan o quienes trabajan en alguna empresa radicada en esta zona. No encontraremos turistas ni muchos habitantes que viven en otras zonas del barrio.

7.3.1. VIVIFICANDO MUROS, ACTIVANDO EL BARRIO

Los procesos de construcción de lugares tienen un carácter relacional, en tanto los lugares precisan diferenciarse de otros lugares (Proença Leite, 2007: 301). Las acciones de *recuperación y renovación urbana* que apuntan a extender el área turística y de consumo tienen como contrapunto tácticas de resistencia y algunas prácticas emergentes. Entre ellas, jóvenes artistas callejeros recurren también a la producción de imágenes en superficies urbanas, interviniendo en la construcción de paisajes barriales en zonas que quedan por fuera de las políticas de reconversión urbana. Estas prácticas tienen al menos dos propósitos. Por un lado, son una vía para disputar sentidos de lugar, el derecho a habitar La Boca y a ser productores culturales; por otro, por medio de ellas estos jóvenes participan de experiencias de arte urbano conformando redes de intercambio multidisciplinares con artistas metropolitanos, nacionales e internacionales.

“A mí por eso me gusta, lo que yo hago pintarlo fuera de los circuitos turísticos, porque yo lo que veo es que todo queda en ese circuito y después en el resto del barrio no hay nada. [...] Hay quienes ponen los turistas por delante del barrio. A mí me importa poner al barrio primero, y después a los turistas.
(Conversación con Atahualpa, 2011)

Atahualpa es uno de los principales impulsores del colectivo *Rrioba*, que nuclea a jóvenes artistas callejeros de La Boca y de otros barrios populares del Área Metropolitana de Buenos Aires. El nombre elegido, barrio en lunfardo porteño, define una escala (donde localizan sus producciones) y un posicionamiento ideológico (centrado en intervenir en problemáticas sociales de los barrios relegados de la ciudad). *Barrio* aquí involucra las problemáticas sociales de las distintas formas del hábitat popular, que incluye tanto a los barrios relegados como a los llamados asentamientos, villas o casas tomadas. Así me lo explicó uno de ellos:

“Rrioba no es solo La Boca, no nos planteamos actuar solo acá, Rrioba es las problemáticas sociales de los barrios. Nosotros vamos a distintos barrios y compañeros de otros barrios vienen a pintar con nosotros acá”.

El proyecto apunta, por un lado, a realizar intervenciones de arte urbano y actividades culturales con la intención de contribuir a la mejora de espacios urbanos de zonas relegadas y de participar de procesos de creación colectiva junto con los habitantes; por otro, a formas de activismo visual desde una perspectiva que apunta a ampliar un derecho a la ciudad para los sectores con condiciones más desfavorables de empleo y vivienda. Las demandas sociales y culturales se presentan juntas en acciones que tanto buscan denunciar los desalojos y postular el derecho a una vivienda digna (acompañando a otras organizaciones sociales), como *embellecer* con producciones visuales zonas del barrio relegadas y disputar el derecho a una “*cultura autogestiva e independiente*”. Para estos jóvenes pintar un graffiti icónico o un mural es un modo de *vivificar un muro*, *activarlo*, sacarlo de un estado latente o sin vida. *Vivificar un muro* es un modo también de *activar el barrio*, salir de la desesperanza, animarse a soñar en formas de vida mejor posibles.

Rrioba no es un movimiento social unificado ni con portavoces, ni tiene una institucionalización jurídica. La pretensión de intervención en los procesos sociales, la modalidad de organización y producción horizontales de este grupo es una característica común a otros nuevos colectivos de arte (Longoni, 2005). Además, estos jóvenes tienen muchos puntos similares con artistas callejeros de sectores medios que han logrado un acceso a espacios más legitimados: los modos de producción colectivo en festivales coexisten con producciones individuales, el uso de variedad de técnicas y lenguajes estéticos, la realización de obras materiales en superficies urbanas junto a la utilización de tecnologías informáticas para difundir sus trabajos en formato virtual y generar redes con artistas de otras ciudades y países. Más aún, algunos de ellos conocen, por ejemplo, a los artistas convocados para *Garibaldi Pum*, y han compartido la participación en encuentros de arte urbano. Los jóvenes que impulsan *Rrioba* se diferencian en cambio en que provienen de sectores populares y zonas urbanas relegadas y se proponen articular sus producciones visuales con las problemáticas sociales de los lugares que habitan. Cabe destacar que algunos de estos artistas callejeros realizan o han realizado una formación en escuelas de arte, o estudios terciarios y universitarios. Aun así, es posible reconocer en ellos una valoración de la intuición y de la práctica (el propio hacer sobre el muro) como formas de construcción de conocimiento, y varios se definen a sí mismos como *autodidactas*.



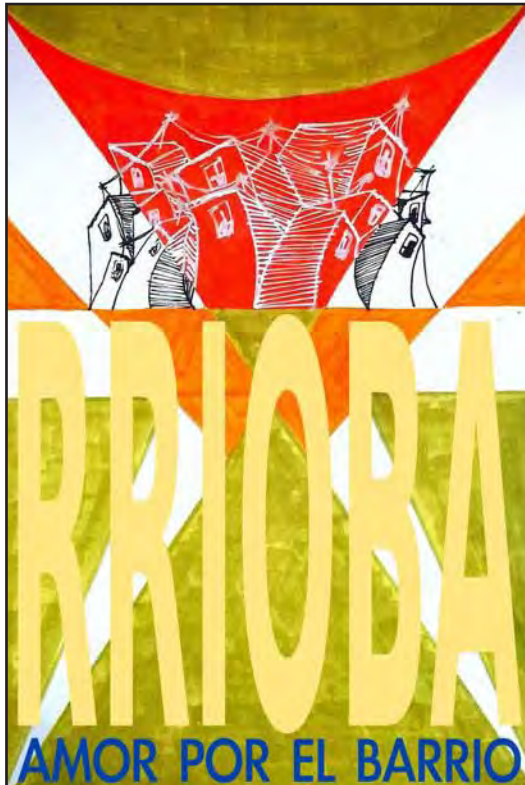
222. Detalle de mural realizado en homenaje a Quinquela Martín, por TSÁ. Foto: junio de 2012.



223. Graffitis en Barrio Chino. Fotos: junio de 2012.



224. Graffiti realizado en superficies urbanas del barrio. Foto: junio de 2012.



225. Imagen difusión de "Rrioba", publicado en facebook 2012.



226. Difusión del "Festival IV República", publicado en facebook 2012.



227. Esquina de Alte. Brown y Olavarría. Foto: octubre de 2012.



228. Avenida Pedro de Mendoza, ribera turística. Leyenda: "Mirá por tu entana y date a entana, La Boe no es á a la enta". Foto: publicada en facebook 2012.



229-236. Durante el "Festival de arte urbano IV República", Barrio Chino. Fotos: octubre de 2012.

El carácter antiinstitucional está presente también en formas de activismo y participación política, que no se articulan con una militancia formal dentro de un partido político.²⁴³ Desde este punto de partida, la propuesta de *Rrioba* tiene un perfil pluralista en tanto apunta a problematizar límites de clase, formas de segregación y estigmatización socioespaciales, así como a albergar propuestas artísticas variadas y productores (de imágenes, poesía, música) provenientes de distintos orígenes y clases sociales.

Estos artistas se reapropian de una *historia* y de una tradición de simbolizaciones visuales en torno a lo barrial pero buscan tensionarlas, visibilizando el conflicto, disputando sentidos de lugar, así como el derecho a habitar el barrio y en tanto productores culturales. Entre otros recursos, los jóvenes utilizan modos de metaforizar un orden simbólico público hegemónico para hacerlo funcionar en otro registro (De Certeau, 2000). Así, *Quinquela* es retomado como héroe barrial y referente estético, pero no para circunscribirse a los límites de un cierto uso del color. “¡*Quinquela vive!*”, leyenda pintada en aerosol en distintas superficies urbanas alude, como me explicó Atahualpa, a una identificación con una búsqueda de democratización del arte y de llevar belleza a zonas relegadas de la ciudad. La idea de La Boca como *República* es también resignificada por estos jóvenes, postulando la creación de una nueva edición de la institución, con un perfil popular: la “*Cuarta República Popular de La Boca*”. A diferencia de las producciones visuales que vimos en la intervención “*Garibaldi Pum*”, imagen y lugar se presentan aquí como dos dimensiones interconectadas, donde el diseño no puede ser pensado sin tener en cuenta el entorno socioespacial donde será emplazado. Simultáneamente, estos jóvenes combinan en sus producciones visuales los símbolos icónicos barriales con simbolizaciones y estéticas provenientes de repertorios variados.

Según Escobar (2001), muchos colectivos, movimientos sociales y ONG encuentran necesario postular una defensa del lugar y de prácticas basadas en lugar frente a la avalancha de políticas económicas y culturales globalizadas. La mayoría de las veces, destaca el autor, este proyecto no toma la forma de una defensa intransigente de una “tradición”, sino de un involucramiento creativo con la modernidad y el transnacionalismo, ayudado por las nuevas tecnologías y redes

²⁴³ A este respecto, diversos autores han discutido críticamente las representaciones sociales de peligrosidad, improductividad o apoliticidad que estigmatizan a los jóvenes (Reguillo, 2000; Chaves, 2005; Infantino, 2008; entre otros).

informáticas. Estos actores sociales no apuntan a una inclusión a la sociedad global, sino su reconfiguración, de modo que sus visiones del mundo puedan encontrar condiciones mínimas de existencia (*Ídem*).

Como una de las acciones, los integrantes de *Rrioba* organizaron durante varios meses el *Festival de arte urbano IV República*. Una de las motivaciones iniciales fue generar una especie de contrafestival de arte urbano, en esta ocasión producido “*desde el barrio*”. La intervención permitiría también *embellecer* una zona con importantes problemas habitacionales y frecuentemente estigmatizada en las representaciones de los habitantes de La Boca que no viven allí. En este aspecto, es preciso notar un presupuesto compartido entre estos jóvenes y los organizadores de la intervención de arte urbano del Pasaje Garibaldi. En ambos casos las imágenes y el color son concebidos como un medio para jerarquizar un espacio, aunque con diferentes propósitos: en el Pasaje Garibaldi, permitiría atraer turistas y consumidores; en Vespucio, posibilitaría a los habitantes de esta zona amortiguar una desigualdad territorial.

Varios aspectos diferenciaron, además, a este encuentro de arte urbano del realizado un año antes en el Pasaje Garibaldi. La localización del festival se fijó en un tramo sobre las vías de la calle Vespucio, entre Quinquela Martín y Daniel Cerri, en la zona conocida como *Barrio Chino*. Cabe señalar que más allá de la intención de realizarlo fuera de la zona turística, las posibilidades de concretar una intervención urbana de grandes dimensiones son mayores en zonas donde la planificación estatal es menor. Respecto de los recursos para llevar adelante la iniciativa, estos jóvenes habitantes no tuvieron auspicios oficiales, pero consiguieron un financiamiento para comprar los materiales a través de una organización social del barrio, así como el apoyo de algunas organizaciones e instituciones de carácter reivindicativo. Además, una intención, concretada en parte, fue que el encuentro incluyera *actividades participativas* junto a los vecinos de la zona: un torneo de fútbol, talleres de arte callejero, espectáculos de música y baile, exposiciones de los talleres de los comedores. Otro punto a notar es que una búsqueda de los organizadores fue diferenciarse de algunas tendencias globalizadas a las que adhieren otros encuentros de *street art*, y enfatizar en cambio en lo local. Por ejemplo, en la elección de la música, la intención fue incorporar la participación de agrupaciones de candombe y de murga, en lugar de música electrónica que es el género más recurrente en este tipo de encuentros. Una diferencia importante también fue que los organizadores hicieron

una convocatoria abierta, a través de las redes sociales, a artistas callejeros de varios barrios de la ciudad y del conurbano. Conjuntamente, Atahualpa junto a otros integrantes del grupo que viven en La Boca realizaron una convocatoria entre quienes habitan la zona: invitaron a algunos comedores y merenderos sociales, para que quienes concurren en forma cotidiana a estos espacios pudieran participar tanto pintando en la calle como exponiendo trabajos producidos en los talleres; a los chicos que organizan los partidos de fútbol en una canchita; a varios vecinos que se interesaron en la propuesta.

Una cuestión más a subrayar es un sentimiento que acompaña en distintos casos la intención de generar espacios de creatividad colectivos, el de atenuar la tristeza frente a la desigualdad y la estigmatización social. Los sueños, la alegría, la imaginación y la creatividad son reivindicados en estos encuentros como motor para la acción. En este caso, un “espacio utópico” (Reguillo, 2003) se materializó en poesías y en las convocatorias que exhortaban a “*crear muros-puentes que unan y no más paredes que dividan*” (blog del Festival IV República, 2012).

"Las calles se desbordarán de niños manos de pincel. Las mamás con sus "wawas" en la espalda caminarán sin miedo, sin prejuicios contra su piel. Habrá amor para todos, para los huérfanos, para los olvidados. Los murmullos en guaraní y en quechua serán voz y se harán canción. El ruido del candombe sacudirá la tarde y aliviará los hombros del obrero, consolará su espalda curtida por los esfuerzos de una vida mejor. Los muros del olvido recibirán abrigo humano, se bañarán de esperanza, de sueños, de lo mejor de cada uno. Se tenderá la mano a todo aquel que necesite. No habrá no por respuesta, tampoco abandono. Se reivindicará la unión y se hará ley barrial la solidaridad entre los prójimos. Los que no tengan techo acá encontrarán reparo. Todo se hará color, se hará alegría todo. Será todo de todos. Se compartirá todo. Hasta las penas, hasta lo que no hay, que es aquello lo que más sobra. Nadie más estará triste, nadie más. Y no se dirá nunca más en el barrio: "no te metas allá", "no vayas por allí", "no bajes más allá de Rocha". Ya no habrá condena, ni cadenas, ni condicionantes que condicionen a nuestros pibes. Los poetas vagabundos deslumbrarán con sus poemas, bellas palabras. Los nenes correrán tras la pelota como quien corre tras sus sueños sin desvelo alguno, y ya no serán sospechosos ni blancos del gatillo fácil solo por correr. Será celeste el cielo, amarillo el sol que resplandezca porque una nueva República se aproxima. Bienvenidos todos aquellos que se animen a venir.

¡Viva La IV República Popular de La Boca!"

(Invitación al “Festival IV República”, publicado en facebook, octubre de 2012)

Esta idea está también presente en otras iniciativas de participación colectiva en ámbitos barriales como las murgas, los talleres en los comedores sociales, los grupos de teatro comunitario. Quisiera destacar que a mi entender, la alegría, la belleza y la creatividad son usados en estos espacios de encuentro, no desde la negación o el desconocimiento del conflicto, sino como una búsqueda de generar un

proyecto de vida alternativo, o porque son otros los espacios y tiempos elegidos para dirimir los conflictos colectivos.

“Esto lo hacemos nosotras, se hace todo a mano durante todo el año”.

(Marina me muestra las letras bordadas con lentejuelas y canutillos de un traje, durante la preparación de una salida. Integrante de la murga “Los príncipes de la Boca”, 27 años, vive en Dock Sud, febrero de 2010)

“Mirá cómo estoy. Me operé de los meñiscos hace dos meses, no tendría que estar acá. Pero a mí no me cabe quedarme en mi casa si hay salida de la murga, ¿viste? Yo no te puedo explicar lo que significa para mí esto, salir a murgear, es una felicidad, algo inexplicable!”.

(Conversación con integrante de la murga “Los Amantes de La Boca” durante un corso, 50 años, habitante de la Boca, 6 de marzo de 2011)

“Ni el pintoresquismo ni la desesperanza total. Queremos transmitir la posibilidad de transformación social”.

(Conversación con Pablo, 40 años, habitante de La Boca, da talleres de circo social, 2009)

En el caso del *Festival IV República*, a la hora de llevarlo adelante los jóvenes organizadores tuvieron que negociar los usos de los espacios con los vecinos, y las tensiones o desacuerdos entre puntos de vista distintos estuvieron también presentes.

Los organizadores buscaron consensuar qué pintar y dónde con los vecinos y con algunos empresarios que tienen radicado su emprendimiento allí. A pesar de un gusto (en algunos casos) o una tolerancia (en otros) más o menos amplios, no estuvo exento el conflicto en algunas interacciones entre los productores de imágenes y los habitantes o propietarios de los inmuebles. Ocurre que un punto de vista común entre los artistas visuales callejeros, según el cual las *“paredes blancas no dicen nada”*²⁴⁴ y las diferentes formas de arte urbano contribuyen a *vivificar* o *embellecer* la ciudad, no siempre es compartido por los habitantes. Estos últimos pueden preferir que las fachadas de sus viviendas o los muros de la cuadra que habitan mantengan sus superficies de colores lisos o sin pintar. Paralelamente, el Festival puso en relieve una vez más, una menor aceptación del graffiti con respecto al mural figurativo más tradicional por parte de los vecinos. Así es que como parte de la negociación y la búsqueda de consenso los jóvenes organizadores definieron uno de los muros para hacer graffitis, más alejado de las viviendas, dejando las demás paredes para murales, decisión que luego solo fue respetada en parte.

²⁴⁴ Nombre de un documental sobre los orígenes del graffiti y el arte callejero de Buenos Aires, por el proyecto Graffitimundo, en realización. Ver: <http://graffitimundo.com> (última visita: junio de 2013).

Quienes *participaron* más activamente entre los vecinos fueron niños y adolescentes que se acercaron a pintar, en algunos casos acompañados por algún adulto. Además, unos pocos vecinos solicitaron a los jóvenes artistas la inclusión en alguna obra de signos barriales (como el puente, el conventillo, los barcos, los colores azul-amarillo), o del nombre de algún familiar fallecido, elementos que fueron incorporados en las producciones por los realizadores. Las habilidades para pintar fueron puestas en juego también en otros intercambios. Por ejemplo, cuando los jóvenes que organizan los partidos de fútbol en la canchita cercana se acercaron con varias copas solicitando a uno de los grafiteros que pintara en ellas el nombre del torneo de fútbol en letras estilizadas.

Por otra parte, los organizadores del festival se encontraron con las limitaciones propias de una construcción socioespacial de zonas y fronteras sedimentada, donde las esquinas o pequeños sectores son controlados por distintos grupos de jóvenes. A este respecto, cabe destacar que los principales impulsores de *Rrioba* provienen de sectores populares y de áreas relegadas de la ciudad, pero participan además de redes y relaciones sociales que les permiten problematizar cuestiones como la construcción de zonas o sectores, que nuclea a pequeños grupos de jóvenes varones en torno a una parada. Pero en este caso, conseguir la adhesión al festival de un grupo de jóvenes de un sector les dificultaba la relación con otros.

7.4 Otras disputas por los espacios y por el derecho a ser productores culturales

La propuesta del *Festival IV República* retoma en parte otras experiencias que buscan articular producciones culturales autogestivas y demandas sociales en barrios populares del Área Metropolitana de Buenos Aires.

Los festivales comunitarios centrados en la comunidad barrial, donde se invita a la participación de los *vecinos* y en espacios de la calle también tienen antecedentes en La Boca. “*Salir a la calle*”, “*recuperar la calle*” suelen ser lemas que guían algunas de estas acciones impulsadas desde instituciones y organizaciones sociales barriales o desde ONG, en las cuales lo que se discute es la misma idea de espacio público y de ciudadanía. El “*salir a la calle*” para disputar sus usos como una acción organizada y colectiva tiene una dimensión política explícita, diferente de

los usos cotidianos de la calle. En estos últimos también es posible identificar una politicidad en sentido más amplio, pero que permanece implícita.

En todas estas acciones se pone en juego una tensión entre dos tendencias, en los modos de concebir el espacio público y la ciudadanía. Sugestivamente, en ambas se suele apelar a la necesidad de *recuperar el espacio público*, aunque con diferentes sentidos. Una tendencia apunta a un modelo más inclusivo de ciudad. Este enfoque enfatiza en ciertos ideales normativos del espacio público como ámbito para la heterogeneidad, el debate de ideas, la integración, la igualdad ante la ley, una ciudadanía activa políticamente; así como en la necesidad de recuperar espacios públicos para todos los ciudadanos, frente a una privatización y comercialización de los espacios urbanos. Otra tendencia responde a un modelo de ciudad que busca restringir sus usos sociales y políticos, ante procesos de privatización, el aumento del valor del suelo y nuevas formas de control social (como la instalación de cámaras y de rejas en las plazas) (véase Low, 2005).

Más afín a este último sentido podemos ubicar la gestión de la Ciudad de Buenos Aires, que en los últimos años viene otorgando un lugar central a la cuestión del espacio público. Desde 2006, un ministerio dedicado exclusivamente a tal fin,²⁴⁵ ha orientado sus esfuerzos a la *puesta en valor* de parques y plazas, junto a una tendencia a restringir cada vez más por medio del Código Contravencional el rango de actividades que se puedan desarrollar allí (Menazzi, 2010). Desde esta perspectiva se prioriza un espacio público abierto al ocio y el disfrute colectivo de los vecinos, donde no es legítimo realizar ninguna actividad de usufructo ni de lucro, donde lo económico quedaría momentáneamente suspendido y donde las demandas políticas o la conflictividad sólo podrían manifestarse de mediar un permiso, a través del aviso previo (*Ídem*). Deberíamos agregar, además, una ambigüedad respecto de la gestión de políticas culturales y la regulación de prácticas como las intervenciones visuales en muros y otras superficies urbanas. Por un lado, el Estado local tiene una nutrida agenda de eventos culturales como el “*Buenos Aires Polo Circo*”, el “*Festival y Mundial de Tango*”, o encuentros internacionales de artistas visuales urbanos como el “*Meeting of Styles*”, que contribuyen a posicionar la ciudad en un contexto global. También financia acciones de *recuperación de espacios públicos* como el Pasaje

²⁴⁵ El Ministerio de Espacio Público se constituyó en el marco de la Ley de Ministerios del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, sancionada por la Legislatura el 23 de marzo de 2006.

Garibaldi. Paralelamente, las políticas culturales locales tienden a restringir la posibilidad de participación a artistas e instituciones que ya cuentan con una trayectoria legitimada previamente; y a orientarse a actividades para atraer inversiones privadas y consumidores.

En este marco, cabe mencionar algunos ejemplos de acciones que se realizaron en La Boca durante el período de mi trabajo de campo, que parten de una tendencia hacia un modelo inclusivo de ciudad y de un ideal de democratización del arte y de la cultura. La inauguración del *3º Festival Internacional de Títeres*, impulsado por el *Grupo de Teatro Catalinas Sur*, incluyó un desfile por el centro del barrio con la participación de agrupaciones culturales como el *Candombe Vecinal de La Boca* y de organizaciones sociales como algunos comedores, bajo el lema: “*volver a recuperar la calle, pero con alegría*”. Otro caso es la intervención visual denominada “*1000 metros de poesía por el poema público*”, en un tramo de la calle Garibaldi, con la participación de varios artistas y poetas, donde algunos vecinos se acercaron a pintar.²⁴⁶ Un acto por la “*Recuperación de la casa de Juan de Dios Filiberto*” frente a la Plaza Matheu, congregó a artistas, una murga y otras organizaciones sociales barriales. Es preciso señalar, sin embargo, que estas acciones por una democratización o recuperación de espacios públicos y la ampliación de derechos ciudadanos congregan mayormente a habitantes con afiliaciones en instituciones culturales o artísticas. En ellas casi no participan los habitantes que tienen condiciones más inestables de empleo y vivienda, que sí están presentes en demandas que involucran el derecho a la vivienda o contra los desalojos. Por ejemplo, un incendio que provocó la destrucción total de un conventillo que estaba habitado por varias familias, motivó la realización de un *Festival Solidario* bajo el lema “*creación donde hubo destrucción*”, en el cual participaron artistas callejeros y otros habitantes de distintos sectores sociales, en una acción colectiva en reclamo por el derecho a una vivienda digna y a habitar el barrio.

²⁴⁶ La iniciativa se realizó en septiembre de 2009 en un tramo de la calle Garibaldi, fue una colaboración entre la asociación civil Hecho en Buenos Aires (HBA) y el Instituto Cooperazione Economica Internazionale (ICEI), con la participación de varios artistas y poetas, donde algunos vecinos se acercaron a pintar.

“.....

*Si hay un lugar para pensar,
si hay un lugar para crear,
está en mi barrio,
la plaza es nuestro escenario
los actores somos los vecinos,
que apostamos a otro destino.*

*Si hay un lugar para contar,
si hay un lugar para cantar,
está en mi barrio,
la plaza es nuestro escenario.
Si el pasado no es el olvido,
nuestro futuro tendrá sentido.”*



237-238. 7º Festival de Teatro Comunitario, Plaza Islas Malvinas, 5 de octubre de 2008. Canción cantada colectivamente y pintura de un mural participativo. **239.** Restos de un conventillo que se quemó por completo en un incendio el 24 de mayo de 2012, sin víctimas factales. Foto: junio de 2012. **240-242.** Festival Solidario “Creación donde hubo destrucción”, con pintura de murales, graffitis y otras actividades, organizado por vecinos y organizaciones sociales para ayudar a los habitantes del conventillo incendiado. Fotos: junio de 2012.

Por otra parte, aunque no podemos olvidar que es necesario ser prudentes al celebrar la agencia cultural (Yúdice 2002: 15), entiendo que es importante destacar las luchas y pequeñas resistencias por el derecho a ser productores culturales que involucran en La Boca a actores individuales y a diversos colectivos, instituciones y organizaciones sociales: artistas callejeros, integrantes de agrupaciones murgueras, participantes de comedores y merenderos sociales donde se realizan talleres de distinto tipo. En estos casos, la creatividad y la imaginación constituyen herramientas que contribuyen a construir una posición diferenciada frente a lógicas hegemónicas (De Certeau, 2000; Fabian, 1996).

Algunos ejemplos, en el marco de la *Noche de los Museos* de 2011, permiten ilustrar una capacidad de agencia “desde abajo” por parte de habitantes que ocupan posiciones subalternas. El evento, organizado una vez por año por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, congregó en esa oportunidad en las principales calles de La Boca a *vecinos/as* de todos los sectores sociales y *turistas* (mayormente habitantes de otros barrios de la ciudad). Para la ocasión, solo algunas de las instituciones tradicionales del barrio fueron convocadas por los organizadores e integraron la programación oficial: el *Ateneo Popular de la Boca*, los *Bomberos Voluntarios*, el *Museo Quinquela Martín*, entre otras. En ese marco, el atractivo que tuvo más difusión en los medios fue un espectáculo de luz y sonido en el *Antiguo Puente Transbordador*, para el cual fueron invitados varios artistas internacionales,²⁴⁷ y que reunió a gran cantidad de público. Entre las numerosas instituciones y organizaciones sociales que no estuvieron incluidas, los integrantes de algunas de ellas optaron por aprovechar la amplia convocatoria, y participar fuera de programación para promocionar sus actividades. Así, por ejemplo, artistas y organizaciones sociales del barrio y de la Isla Maciel prepararon una muestra colectiva de pintura en las cabeceras del refaccionado cruce peatonal del Puente Nicolás Avellaneda; la murga *Los Príncipes de La Boca* realizó una presentación en la calle Del Valle Iberlucea, actualmente reconvertida para el turismo; quienes tienen a su cargo la *Biblioteca Popular*, ubicada en esa misma cuadra, organizaron una visita a la institución y una

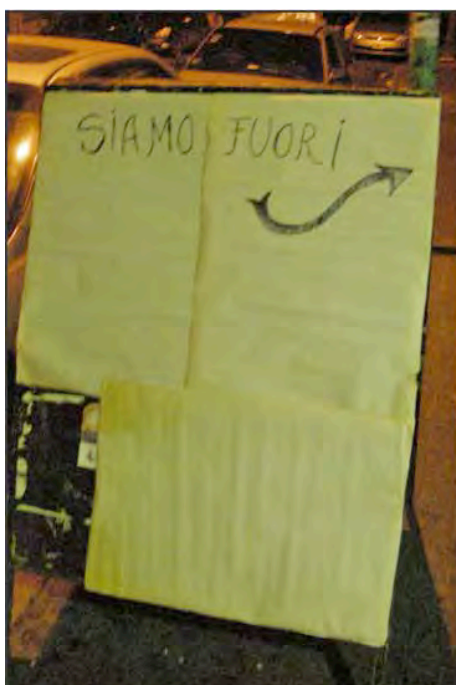
²⁴⁷ La performance contó con una instalación visual del artista Sigismund de Vajay acompañada con música electrónica, clásica y experimental, a la que se sumaron el colectivo Buenos Aires Sonora, y los músicos de electrónica ambient Biosphere y Scanner.

muestra de pintura. Así me explicó uno de sus integrantes por qué tomaron la decisión de participar fuera de programa:

“Nos cambiaron las reglas. Tenemos que encontrar nuevas formas de insertarnos, por eso abrimos hoy.”

(Conversación con Jorge, 50 años, habitante del barrio, integrante de la Biblioteca Popular)

El cartel que colgaron en la vereda, con la leyenda “*SIAMO FUORI*” escrita con fibrón sobre una cartulina, fue el recurso que ellos usaron para dar visibilidad a su exclusión del evento. Como me comentó Jorge, la frase aludía también a una dificultad creciente para mantener espacios que no resultan rentables comercialmente en la zona turística. Esta intervención visual amateur, realizada sin una pretensión estilística, no apeló a la confrontación directa sino a la ironía. Sin embargo, el letrero resultaba disruptivo en su contraste con el importante afiche con el logotipo de la *Noche de los Museos*, iluminado con reflectores y colgado en la fachada de un conventillo reconvertido en local comercial, a pocos metros de allí.



243. “Noche de los Museos” 2011. Fotos: noviembre de 2011.

Recapitulando

En este capítulo analizamos prácticas de imagen en el eje Garibaldi-Vespucio, un área con importantes contrastes en los paisajes urbanos, y sus vinculaciones con disputas por los usos de los espacios y los sentidos de lugar. Estas disputas giran principalmente en torno a quiénes pueden apropiarse de los espacios y con qué fines, en las que se discuten cuestiones como: la idea misma de espacio público, los sentidos de lugar que involucran zonas y fronteras, el derecho a habitar el barrio y a ser productores culturales. Los diferentes puntos de vista se articulan, además, con controversias de larga data y proyectos para La Boca diferenciados que se actualizan en cada ocasión.

Me interesó mostrar, además, que estas prácticas de imagen no solo ponen en juego tensiones entre las estrategias de quienes ocupan posiciones dominantes que apuntan a imponer un orden simbólico y visual público, y las tácticas de los débiles, a la manera en que propone De Certeau (2000). Nos encontramos también con prácticas de imagen que dialogan con ámbitos más amplios, y que responden a motivaciones e intereses variados.

Las prácticas de imagen involucran distintos modos de imaginar y habitar La Boca, en los cuales se ponen en juego órdenes urbanos, moralidades y estéticas diferenciados. Estos aspectos están imbricados entre sí y solo pueden discernirse analíticamente. A continuación, procuraré sintetizar, de un modo esquemático, las distintas tendencias.

Respecto de las tensiones entre *turismo* y *barrio*, antes que definir límites rígidos, he preferido concentrarme en las tensiones y contradicciones que se ponen en juego en ambas categorizaciones, en constante movimiento y reformulación. En esta dirección, es posible señalar en la zona de Garibaldi una tendencia creciente hacia la apropiación de los espacios urbanos con intereses comerciales o publicitarios, regidos por pautas de consumo global. Paralelamente, las posibilidades de incidir en la construcción de los paisajes urbanos para quienes ocupan posiciones subalternas varían de acuerdo a las zonas. Las posibilidades están restringidas en las áreas turísticas consolidadas, como Caminito y la Vuelta de Rocha y, crecientemente, en áreas hacia donde se ha ido produciendo un ensanchamiento del barrio turístico. Aun así, apropiaciones del espacio para estar, como la del santuario al Gauchito Gil y a San La Muerte (que analizamos en este capítulo), o la de los jóvenes que usan

cotidianamente el Playón (que vimos en el capítulo anterior) son todavía posibles, en tanto preexisten a los procesos de *recuperación y renovación*. Sin embargo, estas apropiaciones implican negociaciones y disputas por los usos del espacio, que involucran una presencia sostenida en el lugar por parte de estos habitantes.

Otra cuestión que señalamos es que más allá de la multiplicidad de usos y sentidos de los espacios, hay algunas apropiaciones y marcas visuales territoriales que tienen más poder de agencia que otras en la construcción de un sentido de lugar predominante. Vimos, por ejemplo, cómo diferentes iniciativas de memorialización en torno a la violencia de Estado y los detenidos-desaparecidos durante la última dictadura militar fueron construyendo allí un sentido de lugar vinculado a esas memorias.

Procuré atender también a las escalas que atraviesan las prácticas de imagen y las disputas por los sentidos de lugar. A este respecto, reparamos en los distintos niveles de decodificación posibles de las imágenes, que interpelan a “nosotros” más amplios o restringidos. Por ejemplo, en las memorializaciones de los detenidos-desaparecidos, identificaciones sectoriales se articulan con sentidos de pertenencia en torno al barrio y la Nación, vinculando niveles personales y de la cotidianeidad con construcciones de ideas de lo *boquense* y de argentinidad. Una conjunción de formas de interpelación que operan en varias escalas (interpelando a un sector restringido de habitantes, al conjunto de los vecinos, a los argentinos) está presente en muchas de las marcas visuales territoriales. Estas escalas involucran disputas por los sentidos de lugar en torno al barrio en su conjunto; y por sentidos de lugar restringidos a zonas o sectores, que se construyen relacionamente a partir de la tensión entre distintas territorialidades dentro de él. Un caso que permite ilustrar esta cuestión es el del Festival de Arte Urbano organizado por un grupo de jóvenes en la calle Vespucio, que fue una vía para disputar sentidos de lugar desde dos dimensiones. Por un lado, sentidos de lugar en torno a La Boca como un todo, reivindicando un derecho a habitar el barrio y a ser productores culturales de los habitantes de sectores subalternos. Por otro, sentidos de lugar al interior de este espacio social, buscando poner en discusión las distinciones de zonas y los sentidos de lugar predominantes asignados a cada una de ellas.

La cuestión de las escalas está presente también en una tensión local-global, que se pone en juego en algunas prácticas de imagen. Estas se nutren simultáneamente de **signos locales**, a partir de una tradición de simbolizaciones

barriales; y de **signos globales**, provenientes de repertorios de signos visuales que circulan y son reapropiados de modos diversos en un contexto global (Marcus & Myers, 1995). Paralelamente, en estas prácticas las marcas visuales se mueven en una tensión entre una dimensión anclada a un territorio; y una dimensión desterritorializada, vinculada a su circulación en los medios e Internet. Dentro de ellas podemos mencionar: intervenciones visuales orientadas al *branding* y a un consumo global, como la campaña *Barrio bonito*; producciones visuales que suelen conceptualizarse como *street art* o *arte urbano*, ya sea orientadas a *recuperar* espacios urbanos para reorientarlos al consumo turístico, o a “*activar el barrio*” para amortiguar una desigualdad territorial.

Respecto de los repertorios visuales, a lo largo de la tesis vimos que una **tradición de simbolizaciones barriales** sintoniza con un orden simbólico y visual público legitimado, y es apropiada desde los más diversos intereses y posicionamientos. Paralelamente, signos provenientes de otros repertorios y estéticas coexisten en muros y otras superficies, y en algunos casos se combinan con los signos locales.

Murales y graffitis son las dos categorías principales que utilizan habitantes y usuarios no involucrados activamente en tanto productores de imágenes, para referir a las distintas formas de marcar visualmente el espacio. Conjuntamente, las principales categorías utilizadas para referir a sus productores son *muralistas* o *artistas callejeros*, por un lado, y *grafiteros*, por otro. Las múltiples formas posibles de marcar visualmente el espacio tienden a subsumirse en estas categorizaciones, que tienen connotaciones morales asociadas a ellas.

En las evaluaciones morales por parte de habitantes y usuarios cotidianos, que involucran tanto a las producciones visuales como a sus realizadores o promotores, se pone en juego una tensión entre: lo legítimo y lo ilegítimo, lo legal y lo ilegal, lo bello y lo feo. A este respecto, podemos sugerir que en La Boca un orden simbólico y visual público más legitimado se articula mejor con el mural de estilo figurativo, basado en un repertorio de signos visuales locales, y realizado en forma participativa. Este tipo de producciones visuales tienden a tener las valoraciones más positivas entre los habitantes -principalmente entre quienes están involucrados con las instituciones y los sentidos en torno al barrio- ubicándose hacia el polo de lo legítimo, lo legal y lo bello. Desde perspectivas similares, el *graffiti* y los *grafiteros* tienden a ocupar las posiciones inferiores de dicha jerarquía. De todas maneras,

importa subrayar que estas relaciones no pueden presuponerse, están siempre en disputa, y varían en cada caso y para diferentes actores. En esta dirección, vimos, por un lado, que una dimensión etaria es relevante en las preferencias estéticas; por otro, que las elecciones estéticas pueden articularse con intereses variados. Así, por ejemplo, Mariela, una habitante y artista callejera valora positivamente las producciones visuales realizadas en forma *participativa*, y que combinan en una misma obra signos locales y globales en estilos variados. En las diferentes percepciones de las imágenes se ponen en juego: los órdenes visuales, los imaginarios urbanos, y una construcción cultural y política de la mirada.²⁴⁸

Estas evaluaciones se relacionan a su vez con tensiones entre nociones más inclusivas o exclusivas de espacio público urbano y de ciudadanía, tal como vimos en el apartado anterior, desde las cuales se disputan usos sociales y políticos de los espacios.

Finalmente, en los variados intereses y apropiaciones del espacio, las diferentes dimensiones del paisaje, en tanto fragmento de un espacio practicado vinculado al habitar y como representación visual, aparecen entrelazadas. Los intereses vinculados a una comercialización del barrio apuntan a la construcción de **paisajes culturales**, en los cuales lo que resulta privilegiado es la ciudad postal, el paisaje en términos principalmente visuales orientado a diferentes formas de consumo: en el territorio, en las fotografías y filmaciones que realizan los turistas, o a través de campañas publicitarias en medios gráficos y audiovisuales. En los intereses vinculados al habitar, los paisajes urbanos forman parte de la cotidianeidad, de los espacios practicados, y de las negociaciones y conflictos asociados a ellos. Es desde una “perspectiva del habitar” (Ingold, 2000) que deben comprenderse prácticas de imagen que introducen cambios en el paisaje como la construcción de un altar al Gauchito Gil y a San La Muerte. Una acción como esta tiene efectos vinculados a una experiencia vivida cotidiana: permite transformar un espacio en un lugar sacralizado y de encuentro para un grupo de habitantes, posibilita que no se arroje

²⁴⁸ Diferentes abordajes han postulado la historicidad de la percepción y la construcción cultural y política de la mirada. En dicha percepción intervienen los órdenes visuales o “régimenes escópicos” (Jay, 2003) de los que los actores participan. “Bajo tal ‘régimen escópico’ se definen, doblemente, tanto [1] un conjunto de ‘condiciones de posibilidad’ –determinado técnica, cultural, política, histórica y cognitivamente– que afectan a la productividad social de los ‘actos de ver’, como [2] un sistema fiduciario de presupuestos, y convenciones de valor y significancia, que definen el régimen particular de creencia que con las producciones resultantes de dichos actos es posible establecer” (Brea, 2007).

más basura allí para otros vecinos que tienen sus comercios o viviendas en las proximidades a ese espacio. Como he procurado mostrar a lo largo de esta tesis, los **paisajes urbanos cotidianos** se vinculan no solo a una experiencia visual sino a una experiencia plena (mirar, oír, oler, evocar, habitar) que abarca sentidos, sentimientos y emociones.

Conclusiones

*“¡Oi! ¡oi! ¡oi! mira aquella bola / la bola que rebota en la cabeza de ese niño /
¿quién es ese niño? / ese niño es mi vecino / ¿dónde vive él? / en aquella casa /
¿dónde está la casa? / la casa está en la calle / ¿dónde está la calle? /
en la ciudad / ¿dónde es la ciudad? / está al lado de un río /
¿dónde está ese río? / está en Argentina /
¿y dónde está Argentina? / en América del sur / continente Americano /
bañado por dos mares / en tierras del centro de todos los planetas /
¿y cómo es un planeta? / un planeta es una bola que rebota en el cielo /
¡Oi! ¡oi! ¡oi! mira aquella bola / la bola que rebota en la cabeza de ese niño.”*
(Canción “Ora la bola”, versión del grupo “Piojos y piojitos”,
durante el taller de plástica en un merendero de La Boca, mayo de 2011)

El recorrido de este estudio nos condujo a través de casas, veredas, calles, muros, esquinas, plazas, puentes, y las tensiones entre intereses superpuestos sobre los mismos espacios, en un barrio de la zona sur de la Ciudad de Buenos Aires que atraviesa importantes procesos de transformación socioespacial.

Como postulamos en la Introducción, la tesis tuvo como objetivo estudiar los modos en que actuales habitantes de La Boca, así como otras personas que son usuarias cotidianas del barrio o tienen intereses allí, operan con imágenes y practican el espacio, en sus interacciones con otras personas y con los paisajes urbanos. Más específicamente, la investigación procuró analizar las vinculaciones entre lo que denominamos **prácticas de imagen** con modos (diferenciados y desiguales) de imaginar y de habitar, así como con disputas por los usos y sentidos de los espacios, en un área de la ciudad donde confluyen déficits habitacionales junto a procesos de reconversión urbana.

Diferentes especialistas en cuestiones urbanas han destacado la relación entre una estetización de las ciudades contemporáneas y un modelo exclusivo de ciudad. Los aportes de estos estudios subrayan tendencias en las políticas urbanas y los estilos de vida, y contribuyen a señalar el rol del poder político y económico en los procesos de estetización orientados a atraer consumidores e inversiones privadas. Sin embargo, esta mirada unidireccional hacia tendencias impulsadas “desde arriba” tiende a invisibilizar o subvalorar los modos de operar con imágenes de habitantes y usuarios que están orientados a otros objetivos. Mi intención no es negar las vinculaciones entre procesos de estetización y los desiguales accesos a la ciudad,

sino complejizar el análisis. En el caso de La Boca, mi abordaje procuró reponer una polifonía de voces, tomando en cuenta tanto el rol central del Estado y de capitales privados como el papel de los habitantes y usuarios del barrio en la construcción de los paisajes. Desde ese interés, dirigí la atención hacia prácticas de imagen, y sus vinculaciones con otras representaciones y prácticas que no necesariamente tienen una dimensión visual, como las prácticas espacio-temporales o las identificaciones sociales. Los modos en que estas representaciones y prácticas están relacionadas entre sí no suelen ser tomados en cuenta en conjunto, o tienen un tratamiento secundario en las investigaciones que abordan procesos de transformación socioespacial de la ciudad. En esa dirección, la tesis aborda cuestiones que han sido analizadas por otros estudios sociológicos y antropológicos, pero que en este caso fueron estudiadas desde un interés en explorar estas interrelaciones específicas, así como la productividad de las imágenes para el análisis social.

Propongo que las prácticas que involucran la producción, circulación o interpretación de marcas visuales del espacio tienen múltiples motivaciones, sentidos y efectos posibles, que deben analizarse tomando en consideración las relaciones sociales implicadas en ellas, así como los vínculos con otras representaciones, prácticas urbanas y sentidos de lugar sedimentados. En el caso de La Boca, el estudio realizado permite sostener que, junto a usos estratégicos de las imágenes orientados a una reconversión urbana para atraer inversiones y consumidores de sectores medios-altos, hay numerosas prácticas de imagen que no son instrumentales a este objetivo. Mi argumento es que es la conjunción de prácticas de imagen, junto a otras prácticas urbanas como las demarcaciones espacio-temporales y sociales, la que conforma la dinámica de construcción de los paisajes y define la impronta específica de este espacio barrial. En estas prácticas intervienen distintos sectores sociales con desiguales posibilidades de imponer su punto de vista como legítimo. Las variadas perspectivas de habitantes, usuarios cotidianos y otras personas que tienen intereses allí ponen en juego propósitos superpuestos sobre los mismos espacios así como órdenes urbanos, moralidades y estéticas diferenciados. Una cierta autonomía de La Boca posibilitó la producción de una **tradición de simbolizaciones del barrio** en la primera mitad del siglo XX, en tensión con el centro de la ciudad “blanca o gris” (Silvestri, 2003). Dicha tradición sintoniza en la actualidad con un **orden simbólico y visual público** hegemónico y es reapropiada desde motivaciones e intereses en disputa, tanto vinculados a una comercialización del barrio como vinculados al

habitar. Simultáneamente, las prácticas de imagen que se nutren de un repertorio de **signos locales** coexisten con apropiaciones de **signos y estéticas provenientes de repertorios más amplios**, poniendo en juego una tensión local-global. En los usos del espacio público urbano, los códigos del barrio, los códigos del turismo, órdenes urbanos más amplios y las normas jurídicas se superponen entre sí, con distintas primacías de acuerdo a las zonas. Los resultados obtenidos permiten sugerir que los márgenes de negociación de los habitantes más legitimados para imponer sentidos y usos en torno al barrio se han restringido con el surgimiento de nuevos actores y usos de los espacios en los últimos años. Además, que quienes tienen situaciones más inestables de vivienda y empleo tienen un acceso restringido en la producción de un orden simbólico y visual público legitimado, y de elementos del paisaje más duraderos. Es importante destacar, sin embargo, que escenificaciones como los murales “en memoria” tensionan la versión canónica de la *historia boquense*, inciden en la construcción de los paisajes barriales y forman parte de disputas más amplias por un derecho a habitar la ciudad. En una misma dirección, me interesó mostrar también que en sus actividades y tareas cotidianas los habitantes más desfavorecidos incorporan de distintos modos los paisajes urbanos e introducen cambios en ellos. En las ambigüedades, tensiones y negociaciones entre los intereses vinculados a una comercialización del barrio y los intereses vinculados al habitar, las diferentes dimensiones del paisaje están entrelazadas entre sí. Los paisajes culturales orientados al consumo, en los cuales resulta privilegiada una dimensión visual, forman parte simultáneamente de los paisajes urbanos cotidianos de los habitantes y usuarios de La Boca, vinculados a una experiencia que involucra sentidos, sentimientos y emociones.

En las últimas páginas, mi intención es retomar brevemente los principales argumentos de la tesis con el propósito de articularlos entre sí y ponerlos en diálogo con marcos teóricos más amplios, e indicar algunos de los ejes analíticos que quedaron pendientes o sub-representados.

1. Las tensiones entre los paisajes urbanos cotidianos y los paisajes culturales

Como hemos visto a lo largo de esta tesis, una heterogeneidad en los paisajes y en las prácticas urbanas caracteriza a esta área de la ciudad en la que confluyen personas de variadas pertenencias culturales y sociales. Espacios sujetos a políticas de patrimonio cuyas imágenes se multiplican en postales y guías turísticas coexisten con áreas menos reconocidas con importante deterioro habitacional y del espacio público urbano. Desde una preocupación por los desiguales accesos a la ciudad, consideré las recurrentes percepciones de *degradación* así como el déficit habitacional en conjunto con el crecimiento del turismo y las políticas de reconversión urbana.

Mi aproximación a los paisajes urbanos partió de una revisión crítica de algunos enfoques teóricos de la noción de “paisaje”. En la “perspectiva del habitar” de Ingold (2000), encontré un aporte importante para pensar la relación entre los paisajes y las prácticas urbanas. Aun cuando este autor no está pensando en contextos urbanos, su original enfoque permite considerar el paisaje no como algo externo sino en relación con quienes lo habitan. Este abordaje nos permitió reparar en la temporalidad, en una cualidad procesual del paisaje y en una agencialidad secundaria de los elementos que lo componen. El enfoque de Ingold, en cambio, no problematiza la cuestión de las relaciones de poder y la desigualdad social.

Recurrí entonces también a perspectivas teóricas que destacan las conexiones entre paisaje y relaciones de poder (Mitchell, 1994; Zukin, 1996), así como a estudios que enfatizan en la estetización de las ciudades contemporáneas y en su relación con un modelo exclusivo de ciudad (Améndola, 2000; Fiori Arantes, 2000; Delgado, 1998 y 2008). Tomé en cuenta, además, la importancia creciente que las categorías de “paisaje” y “paisaje cultural” han adquirido respecto de las políticas de patrimonio y del turismo (Ribeiro, 2007). Considero relevantes todas estas perspectivas que contribuyen a pensar las relaciones entre las políticas de planificación urbana, los paisajes y formas de segregación socioespacial. Me interesa, sin embargo, retomar mi observación crítica a estos enfoques. A mi entender, concepciones que consideran al paisaje sólo como un dispositivo de dominación o medio implícito de control social conllevan una connotación moral *a priori*. Tal perspectiva dificulta un análisis de las interacciones de los habitantes con

sus paisajes urbanos cotidianos, que involucra un rol activo en la construcción de los paisajes y una experiencia vivida que va más allá de lo visual. Por otra parte, considero que es necesario matizar los procesos de estetización de la ciudad planificada con aquellas producciones visuales realizadas por los sectores subalternos, ya sea con el propósito de disputar un orden simbólico y visual público hegemónico, o bien para reelaborar símbolos provenientes de otros repertorios.

Establecí entonces una distinción teórica entre los **paisajes urbanos cotidianos**, con los cuales los habitantes y usuarios interactúan a diario, y los **paisajes culturales**, orientados principalmente al turismo y a un consumo visual.²⁴⁹ Esta opción se basa en entender que para poder avanzar en la comprensión de los modos diferenciados de imaginar y habitar áreas de la ciudad que atraviesan procesos de transformación socioespacial vinculados a un consumo turístico, una cuestión a considerar es que ciertos espacios que forman parte de los **paisajes urbanos cotidianos** de sus habitantes, constituyen simultáneamente **paisajes culturales**. Mi abordaje procuró entonces, partiendo desde una perspectiva del habitar (Ingold, 2000), y centrada en las prácticas urbanas (De Certeau, 2000), tomar en cuenta dicha tensión y el modo en que las distintas dimensiones del paisaje están entrelazadas, incorporando en el análisis las relaciones desiguales de poder. Desde estos presupuestos, el foco estuvo orientado a explorar las tensiones entre proyectos que apuntan a una comercialización de La Boca para el consumo, y las motivaciones (diferenciadas y desiguales) de habitantes y usuarios cotidianos.

Respecto de los procesos de transformación socioespacial del barrio, mi opción fue utilizar las conceptualizaciones locales usadas en las políticas orientadas a una reconversión urbana. Desde este enfoque, procuré reponer los sentidos y matices de cada una de ellas (*recuperación, resurgimiento, preservación, rehabilitación, puesta en valor y renovación*), explorando sus usos en tensión con los sentidos en torno a la idea de *degradación*.

La decisión de utilizar las conceptualizaciones locales en todas estas operaciones de reconversión de lo existente toma en cuenta que la noción teórica de *gentrification* se ha expandido en los últimos años en las ciencias sociales para analizar procesos que tienen aspectos en común con los que aquí abordamos. Aun

²⁴⁹ La distinción no es totalmente novedosa sino que busca sintetizar los distintos aportes teóricos considerados.

así, considero que este concepto no logra capturar la especificidad de los procesos locales. Por un lado, la noción ha sido aplicada inicialmente a transformaciones socioespaciales de áreas de ciudades que implican importantes desplazamientos de población, y donde priman las identificaciones que ligan raza o etnicidad y territorio. Por otro, esta noción enfatiza en las operaciones de urbanismo escenográfico, así como en el rol de los artistas en dicha construcción. Como pudimos ver a lo largo de los capítulos, si bien desde fines de la década de 1990 se vienen implementando en La Boca importantes acciones de reconversión urbana, las transformaciones urbanísticas basadas en el arte y el color tienen una tradición que puede remontarse al menos hasta los edificios de la ribera y Caminito impulsados por Quinquela. Además, entre los habitantes que se identifican a sí mismos o son interpelados como *artistas*, muchos se han opuesto en reiteradas oportunidades a iniciativas que pueden poner en riesgo a la población residente. Por ejemplo, ante el proyecto de crear un *Distrito de las Artes* en la zona, o de extender el área ribereña desde Puerto Madero hasta La Boca.

2. Demarcaciones espacio-temporales y sociales

Las vinculaciones entre prácticas de imagen, prácticas espacio-temporales e identificaciones sociales fueron analizadas en esta tesis desde intereses como: las disputas por los usos de los espacios y los sentidos de lugar; las relaciones entre demarcaciones espacio-temporales, demarcaciones sociales y formas de segregación; las tensiones entre órdenes urbanos, estéticas y moralidades diferenciadas.

Mi enfoque de las demarcaciones espacio-temporales y sociales considera dos cuestiones en particular. Por un lado, uno de los supuestos que guiaron este trabajo es que hay una experiencia de habitar La Boca que se expresa en términos territoriales (que refieren a zonas y fronteras) que resultan conflictivos. Mi intención fue analizar los contrastes materiales y simbólicos entre las áreas en las cuales se concentran las acciones de reconversión urbana y aquellas que se encuentran por fuera de los circuitos legitimados. Paralelamente, me interesó complejizar distinciones nítidas, como las que aluden a una “ciudad de la belleza” y “territorios de bajo perfil” (Améndola, 2000). Desde este doble propósito, el estudio procura dar cuenta de distinciones espacio-temporales y sociales que tienen efectos; y en el mismo

movimiento, mostrar también que estos límites no son fijos ni estables, sino que son simultáneamente reforzados y debilitados por diferentes “agentes fronterizos” (Grimson, 2011).

Por otra parte, distintos especialistas han enfatizado una dimensión simbólica de la ciudad y la centralidad de lo visual en las dinámicas de identificaciones sociales. De este estudio surge también que el estilo de vestirse, de comportarse, de pintar un muro son elementos relevantes a la hora de demarcar pertenencias y alteridades. Simultáneamente, una observación-participación prolongada de las interacciones sociales en las calles permite subrayar la importancia de considerar la “experiencia del cuerpo como una realidad vivida” (Jackson, 2011) y no solo como signo. Entiendo entonces que lo visual y la experiencia del cuerpo son dimensiones relevantes que deben ser consideradas en conjunto en el análisis de las prácticas urbanas.

En el Capítulo 3 vimos cómo -en el marco de un crecimiento del turismo y de los procesos de reconversión urbana que involucran nuevos actores y usos de los espacios barriales- se fue construyendo socialmente entre los habitantes de La Boca una distinción entre quienes “*son del barrio*” y quienes “*no son del barrio*”. A su vez, dicha distinción se desdobra en múltiples diferenciaciones hacia adentro de este espacio social. Paralelamente, sostuve que las disputas por la apropiación, usos y sentidos de los espacios se materializan en formas de fronterización entre *barrio* y *turismo*. Estos límites deben ser considerados en conjunto con una ambivalencia por parte de quienes habitan La Boca respecto del turismo y las acciones que apuntan a una reconversión de esta área de la ciudad. Como vimos a lo largo de este estudio, la distinción entre *barrio* y *turismo* no responde solo a demarcaciones espacio-temporales sino también a códigos diferenciados que involucran moralidades y prácticas posibles, deseables e imposibles. Antes que definir límites rígidos, he preferido concentrarme en las ambigüedades, tensiones y contradicciones que se ponen en juego en ambas categorizaciones, en constante movimiento y reformulación. Al respecto, uno de los argumentos de esta tesis es que *barrio* y *turismo*, así como la distinción entre quienes “*son del barrio*” y los “*turistas*” o “*los que no son del barrio*”, son categorías sociales de clasificación que tienen connotaciones morales antagónicas, que se disputan a partir de una misma tradición de simbolizaciones visuales. En esta dirección, en los distintos capítulos consideraré importante explorar “*códigos del barrio*” específicos y códigos urbanos más amplios

que en coexistencia, tensión y negociación con las reglas jurídicas regulan los usos y apropiaciones de los espacios y bienes públicos.

En diálogo con otros estudios sobre esta área de la ciudad, en el Capítulo 4 reconstruí las principales demarcaciones espacio-temporales, procurando atender a los usos y representaciones diferenciales que habitantes, usuarios y planificadores dan a los espacios públicos urbanos. Me concentré en primer lugar en las prácticas significantes que definen zonas del barrio y límites entre ellas, así como en la descripción de algunas características materiales, usos y percepciones de los espacios y sus habitantes, por parte de otros habitantes. Luego, con la intención de superponer un segundo criterio de segmentación espacial y temporal, analicé los modos de representar el territorio en los mapas y temporalidades del turismo y de la inseguridad; así como las prácticas y dispositivos que, una vez en el territorio, apuntan a confirmar esos mapas y temporalidades.

Respecto a este último punto, tomé en consideración: una frontera cromática; una frontera sonora; una frontera de lo popular; y un tratamiento diferenciado de los servicios urbanos de seguridad, limpieza e iluminación. En relación a la frontera cromática, una cuestión que procuré mostrar es que los usos diferenciados del color en las fachadas de edificios patrimoniales y conventillos aunque tienen efectos, no segregan por sí mismos. Es desde este enfoque que vimos, por ejemplo en el Capítulo 4, que las transformaciones en los paisajes de un sector del barrio, orientadas al turismo y a un consumo visual, no necesariamente impiden la existencia de sociabilidades públicas diversas. O en el Capítulo 7, cómo las fronteras entre *turismo* y *barrio* son disputadas entre habitantes, usuarios y planificadores urbanos a través de sucesivas producciones visuales en los muros de la calle Garibaldi. Sugerí, además, que el uso del color se articula con una frontera de lo popular, que tiende a quedar fijada a los signos diacríticos de una *historia* barrial (o nacional) y a excluir otros signos populares del repertorio legitimado.

Con el propósito de dar cuenta de formas de sociabilidad y usos de los espacios que permitan matizar las fronteras entre el *turismo* y el *barrio*, en el Capítulo 4 exploré también otros mapas y temporalidades que transforman los paisajes barriales y construyen territorialidades que tienen sus propias lógicas. Pude entonces reparar en que las noches son tiempos en que las fronteras entre *turismo* y *barrio* se atenúan, y donde son posibles otras prácticas que no están habilitadas durante el día. Tomé en cuenta también algunas temporalidades extraordinarias. Este

es el caso de los días de partido; de los tiempos electorales; y de demarcaciones espacio-temporales que solo tienen la duración de un evento, como la *Noche de los Museos*. A este respecto, considero que una atención a las temporalidades que reconfiguran los usos y sociabilidades posibles de los espacios públicos urbanos aportó dinamismo al análisis. Tomar en cuenta esta dimensión contribuyó a complejizar distinciones nítidas entre *lugares turísticos* y *lugares del barrio*, así como su relación con formas de segregación socio-espacial.

La investigación realizada nos permite afirmar que los mapas y calendarios del “turismo seguro” se superponen con los mapas de la inseguridad, y que es durante el día cuando se refuerzan las fronteras entre usos y sociabilidades diferenciadas y desiguales. Además, que con el crecimiento de la actividad turística, nuevos mapas e iniciativas públicas y privadas van produciendo progresivos ensanchamientos espaciales y temporales del barrio turístico, junto a un refuerzo del circuito ya instalado. Como hemos señalado, esta tendencia no es específica de La Boca, sino que se repite en otras áreas de la ciudad afectadas por políticas de reconversión urbana. Por otra parte, el análisis permite concluir que las prácticas y representaciones que dan cuenta de la existencia de varias zonas y límites (formas de nominación, mapas, temporalidades), así como de una tendencia a reforzar las fronteras entre el *turismo* y el *barrio*, coexisten con territorialidades, formas de sociabilidad y usos diferenciados de los espacios barriales. Aun así, es importante subrayar algunas cuestiones. Primero, que los discursos y prácticas que apuntan a reforzar las fronteras entre el *turismo* y el *barrio* tienen un carácter performativo e inciden en la transformación de los espacios en una determinada dirección. Segundo, que hay una incompatibilidad entre las prácticas deseables en los espacios orientados a un consumo turístico y prácticas urbanas de los sectores de menores recursos económicos. Tercero, que la demarcación de esos circuitos va determinando prioridades en las inversiones estatales y privadas que tienden a privilegiar un cierto tipo de actores: empresarios y consumidores, así como desinversiones en otras zonas, reforzando fronteras entre distintos tipos de ciudadanía.

Tomando en consideración estos elementos, en el Capítulo 5 complementé el estudio de las zonas y fronteras del barrio, haciendo foco en los usos y apropiaciones de los “espacios de proximidad” (Duhau y Giglia, 2008) y en las relaciones entre *casas*, *veredas* y *calles* como espacios materiales y simbólicos. Identificamos algunas características distintivas en las formas de sociabilidad, tanto respecto del

área turística más consolidada de La Boca, como de barrios céntricos de la ciudad con mayor porcentaje de sectores medios-altos: una permeabilidad entre los espacios interiores de la casa y los espacios de la calle; una continuidad visual entre los paisajes urbanos y el interior de las viviendas, en la exposición de signos de un sentido de pertenencia barrial; usos de las *veredas* y las *calles* como extensión de las *casas*; una proyección del ámbito de la afectividad doméstica a la calle; límites porosos respecto de la propiedad privada o colectiva. Este análisis permitió dar cuenta de una espacialidad y un paisaje urbano socialmente heterogéneos en las calles interiores que, por un lado, matiza las distinciones entre varias zonas y fronteras al interior de La Boca, por otro, refuerza una distinción entre *turismo* y *barrio*. Además, la etnografía muestra que, en La Boca, los espacios jurídicamente públicos (veredas, calles, plazas) permiten la realización de prácticas de la vida cotidiana de sus habitantes como cocinar, jugar al fútbol o bañarse en una pileta de lona en el verano. Estas prácticas, sin embargo, están sujetas a distintos condicionamientos, como la zona o cuadra, la temporalidad, o las apariencias y comportamientos de los actores. Cabe destacar que esta tendencia contrasta con áreas de la ciudad de Buenos Aires donde han proliferado los límites materiales entre la vivienda y la calle; así como con otros contextos urbanos como la Ciudad de México (véase Duhau y Giglia, 2008; García Canclini, 2010).

Hemos explorado una politicidad de los usos cotidianos de la calle, que permanece más implícita, y que abarca diferentes formas expresivas como la producción de marcas visuales del espacio, canciones y poesías. Por otra parte, en el Capítulo 7 contrastamos estos usos cotidianos de la calle con la idea de “*salir a la calle*” para disputar sus usos y sentidos, por medio de acciones organizadas y colectivas que tienen una dimensión política explícita, impulsadas desde instituciones barriales y ONG.

Nos preguntamos también, ¿Qué implica atravesar las zonas y fronteras del barrio para distintos actores? ¿Cómo inciden estas demarcaciones espacio-temporales en las dinámicas de identificación y alterización? ¿Quiénes tienen más legitimidad para estar, circular y para marcar visualmente los espacios urbanos, dónde, cuándo, con quiénes?

Desde estas inquietudes, en el Capítulo 5, analicé algunas dinámicas de identificación-alterización social, haciendo foco en las demarcaciones de alteridad estigmatizantes y en las prácticas urbanas. A este respecto, procuré primero

identificar algunos sentidos hegemónicos sedimentados en las categorías *vecino/a* y *boquense*, desde los cuales es posible construir distinciones nosotros-otros en una escala barrial. Inicialmente me guíé por la centralidad que la cuestión de los orígenes nacionales tiene en la producción de una *historia* del barrio que ha sedimentado en el presente, focalizando el análisis en esa dimensión y en sus articulaciones con clase y territorialidad. Vimos que categorizaciones sociales que refieren a orígenes nacionales como *italiano/a*, *paraguayo/a*, *español/a*, *uruguayo/a* son recurrentes en las identificaciones. Y que estas categorizaciones pueden construir una jerarquización racializada cuando quienes apelan a ella las vinculan a una *historia*, desde la cual no todos tienen la misma legitimidad para habitar allí y para ser *vecinos/as*. Observamos también que a la conceptualización de algunas áreas como *zonas peligrosas* o *zonas rojas* en los mapas del turismo, se superponen y asocian, desde algunas perspectivas, categorizaciones sociales que homogeneizan y estigmatizan a sus habitantes: *pakistani*, *villeros*. Además, tomando en cuenta un enfoque relacional de la desigualdad y la exclusión (Elias y Scotson, 2000), indicamos que, en La Boca, la “sociodinámica de la estigmatización” (*Ídem*) se complejiza con actores que no viven allí pero que son usuarios cotidianos o tienen intereses en este lugar: agentes estatales, empresarios (turísticos, gastronómicos e inmobiliarios), emprendedores culturales, funcionarios de ONG, comerciantes, feriantes, vendedores ambulantes, turistas.

En segundo lugar, tomé en cuenta una dimensión etaria, analizando las alterizaciones de los adultos-mayores hacia los jóvenes, y las identificaciones-alterizaciones entre jóvenes del barrio. Cabe señalar que no había contemplado inicialmente incorporar en mi análisis de las identificaciones una dimensión etaria. Sin embargo, a medida que fui avanzando en el trabajo de campo entendí que era relevante tomar en cuenta este aspecto. Por un lado, pude constatar que desde la mirada de los boquenses de mediana edad o mayores, hay una tendencia a percibir a los jóvenes como problema. Estas percepciones se articulan a su vez con una dimensión de clase. Por otro, los jóvenes tienen un rol relevante en la producción de marcas visuales en los espacios públicos urbanos, aunque en gran parte de los casos no son quienes tienen mayor legitimidad para hacerlo. Por cierto, los estudios sobre juventud son los que han abordado con mayor interés prácticas que involucran producciones visuales en el espacio público urbano. En nuestro caso, vimos de qué modo muchas de estas marcas visuales se articulan con prácticas de espacio y

sentidos de pertenencia a través de las cuales los jóvenes establecen sus propias lógicas en la demarcación de territorialidades. Graffitis, *tags*, firmas definen pertenencias y adscripciones identitarias restringidas a un grado de edad, a un sector del barrio, a ciertas elecciones musicales.

Consideramos, además, que las alterizaciones etarias pueden articularse con categorías identificatorias que refieren a preferencias estéticas. Respecto de los productores de imágenes en las superficies urbanas, señalamos que *muralistas* o *artistas callejeros*, por un lado, y *grafiteros*, por otro, son las dos categorizaciones principales que realizan habitantes y otros usuarios del barrio que no están involucrados activamente en la producción de imágenes en el espacio público urbano. Estas categorizaciones tienden a subsumir las múltiples variedades posibles de marcar visualmente el espacio y, a mi entender, tienen connotaciones morales asociadas a ellas. Vimos cómo una mayor legitimidad del mural social permite que este género sea apropiado y utilizado por personas de todas las edades. Mientras que las variantes del *graffiti* o *street art* congregan principalmente a jóvenes de distintos sectores sociales. Junto a estas distinciones, los usos de posibilidades de expresión que utilizan simultáneamente canales diferentes (en el territorio, en las redes sociales e Internet) son más frecuentes entre productores de imagen jóvenes. Estos usos los diferencian de los productores de imagen anclados a lo territorial como canal principal, más propios de generaciones anteriores. A su vez, estas posibilidades marcan distinciones entre jóvenes, que diferencian a quienes pueden y quienes no logran acceder a las nuevas tecnologías de información y comunicación.

Cabe destacar, además, que una de las cuestiones que se ponen en juego en las producciones de imágenes en el espacio público urbano, ya sea que sus realizadores sean expertos o amateurs, es la disputa por la apropiación de los espacios y la duración en el tiempo de una marca visual. Retomando estas categorizaciones, podemos sugerir que *muralistas* y *grafiteros* alternan sus producciones en todo el barrio. Aun así, lo que surge de la etnografía es que en las áreas sujetas a políticas de patrimonio y construcción de paisajes culturales orientados al turismo prima el muralismo y las imágenes que pueden vincularse a un orden visual público legitimado. Además, que la apropiación de espacios extensos en las áreas turísticas por parte de habitantes que ocupan posiciones subalternas tiende a restringirse crecientemente hacia un sobresimbolismo de lo barrial y la invisibilización del conflicto. Por cierto, los paisajes culturales orientados

prioritariamente a un consumo visual se nutren de **imágenes no conflictivas y legitimadas**, como aquellas que celebran una diversidad cultural desprovista de historicidad. De todas maneras, desde mi punto de vista, invisibilización del conflicto no implica necesariamente negación del conflicto. Como procuré mostrar en estas páginas, es en diálogo con un orden simbólico y visual público más legitimado, pero también con los conflictos que atraviesan este espacio social, que distintos realizadores (de murales, canciones, poemas) se nutren de imágenes no conflictivas para sus producciones. En una misma dirección, entiendo que la alegría, la belleza y la creatividad son usados en distintos espacios de encuentro como una búsqueda de distensión de los problemas cotidianos, de generar un proyecto de vida alternativo, o porque son otros los espacios y tiempos elegidos para dirimir los conflictos colectivos. Por otra parte, una mirada atenta permitirá encontrar las **imágenes del conflicto** entre las rugosidades de los muros, materializadas en pequeños stencils, graffitis y pintadas. Estas marcas visuales aluden a problemas sociales como los desalojos, el consumo y tráfico de drogas, la contaminación ambiental, así como a insultos y alterizaciones estigmatizantes.

Finalmente, hice foco en demarcaciones de alteridad por parte de habitantes del barrio hacia los *turistas*. Vimos que las distintas acentuaciones de categorías sociales como *turista* se construyen en relación con un territorio y tienen efectos ligados a él. Si *turista* es una categoría social deseable en Caminito, resulta una categoría vulnerable en otras zonas. Consideré también demarcaciones de alteridad desde las perspectivas de los habitantes más “establecidos” (Elias y Scotson, 2000) hacia habitantes y usuarios cotidianos del barrio que tienen condiciones más inestables de empleo y vivienda, haciendo pie en cierta uniformidad de normas y valores.

El análisis permite sostener que las distinciones nosotros-otros en La Boca remiten a redes de relaciones sociales distintas y a posiciones diferenciadas, que pueden superponerse en algunos casos a una segmentación espacial de zonas y fronteras. Además, que hay un saber local espacio-temporal por parte de los habitantes y usuarios cotidianos respecto de por dónde es posible circular, cuándo, con quiénes, realizando qué prácticas. Este saber desafía ideales normativos del espacio público urbano, y resulta más relevante en áreas de la ciudad donde priman límites materiales y simbólicos fuertes que apuntan a distinguir zonas, formas de sociabilidad y tipos de ciudadanía.

Por otra parte, quiero indicar que una dimensión que fue tomada en cuenta aunque quedó sub-explorada en el análisis de las identificaciones sociales es la cuestión de género. Al respecto, un elemento que puedo señalar es que los héroes barriales representados en murales, esculturas, bajorrelieves y otras marcas visuales en las calles de La Boca son casi exclusivamente varones. En todos ellos se destaca algún rasgo excepcional, tanto en el siglo XX como en la actualidad: la capacidad de trabajo en los musculosos marineros y trabajadores portuarios, los artistas representados principalmente por Quinquela (en lo visual) y Filiberto (en lo musical), los futbolistas con nombre y apellido de distintas generaciones. Como dato anecdótico puedo mencionar una de las pocas obras de arte público cuya protagonista es una mujer: el busto titulado “*La joven boquense*” del escultor barrial Orlando Stagnaro, emplazado en una de las esquinas de Caminito. Y “*las sirenas del Riachuelo*”, protagonistas míticas de una serie de intervenciones urbanas recientes pintadas en varios muros con la técnica del stencil, por una artista visual local junto a jóvenes habitantes del barrio.

Otra dimensión que apareció reiteradamente es la de la pasión y las emociones, aunque no fue tratada de manera específica. En esta dirección, el trabajo da cuenta en varios casos de las asociaciones de un sentido de pertenencia *boquense* y un énfasis en la *pasión* y el *sentimiento*, tanto en relación al fútbol como a las distintas formas de arte popular (arte visual callejero, murgas, circo, teatro comunitario). Señalamos que en una tradición de simbolizaciones del barrio, un énfasis en la *pasión* y el *sentimiento* forman parte de una retórica recurrente y de un ideal moral que valoriza positivamente la intuición así como la exteriorización de las emociones.

3. Prácticas de imagen y agencia en tiempos del color como plusvalor

En tiempos en los cuales el color y las diferencias culturales son consideradas un plusvalor en las políticas urbanas, La Boca tiene sin duda particularidades propias para ofrecer. En Buenos Aires, desde la década de 1990 y a tono con tendencias globalizadas, una celebración de la multiculturalidad asociada al turismo y al consumo, junto a acciones de producción de valor de ciertas áreas urbanas, apuntan a posicionar a la ciudad en competencia por recursos con otras ciudades.

Paralelamente, un auge del arte urbano ha contribuido a su apropiación por parte de las marcas comerciales, que junto a las más clásicas carteleras publicitarias promocionan productos en los muros de la ciudad. En estos procesos, políticas estatales y emprendimientos privados se nutren de tradiciones locales; imágenes y estéticas exportables donde se entremezclan signos visuales identitarios (barriales, metropolitanos y nacionales); y signos que circulan y son reapropiados en un contexto global.

No es menor, sin embargo, que, simultáneamente, habitantes de distintos sectores sociales operan con imágenes materializadas en superficies urbanas recurriendo en muchos casos a los mismos repertorios con intereses diferenciados e incluso antagónicos. En estas ocasiones, las marcas visuales pueden ser un recurso para apropiarse de espacios y transformarlos en lugares, disputar sentidos de lugar predominantes, demarcar territorialidades y relaciones nosotros-otros, disputar el derecho a ser productores culturales, dar visibilidad a sentimientos de pertenencia y a elecciones estéticas, atenuar una desigualdad territorial.

Esta etnografía se ubica en esta tensión, que abarca diferentes escalas y relaciones de poder, haciendo foco en las prácticas y puntos de vista diferenciados de los habitantes y usuarios cotidianos de los espacios.

Como señalé en la Introducción, mi aproximación a los paisajes urbanos de La Boca y a sus imágenes estuvo orientada a las prácticas más que a las imágenes en sí mismas. Los murales, graffitis, publicidades, decoraciones de fachadas, monumentos y otras formas de marcar visualmente los espacios urbanos fueron estudiados como formas de materialización de ideas, experiencias y relaciones sociales.

Al comienzo de este trabajo, definimos como **prácticas de imagen** a los procesos (sociales, culturales, afectivos y políticos) que involucran la producción, circulación y/o interpretación de imágenes materializadas en distintas superficies urbanas, así como en otros objetos. Las imágenes materializadas fueron estudiadas en diálogo con los trabajos de la imaginación que habitantes, usuarios cotidianos y otros actores que tienen intereses en el barrio desarrollan; con los imaginarios urbanos que ponen en juego; así como tomando en cuenta una desnaturalización y posicionamiento de la mirada que permite pensar las relaciones de poder. En los distintos casos, procuré establecer vinculaciones entre las prácticas de imagen con otras prácticas cotidianas, así como con performances públicas: las presentaciones de

las murgas, la celebración del *Aniversario de La Boca*, entre otras. Mi interés fue mostrar que, en tanto prácticas de imagen, las marcas visuales del espacio público urbano solo pueden comprenderse como parte del conjunto más amplio de representaciones y prácticas de los habitantes, usuarios y otras personas que tienen intereses allí. Esta aproximación implica considerar una dimensión visual junto a otras dimensiones del habitar. A este respecto, considero que la antropología y un abordaje etnográfico proveen herramientas que pueden contribuir a una mejor comprensión de estas conexiones.

En una apretada síntesis, podría indicar que mi análisis de las prácticas de imagen se sustenta principalmente (aunque no solo) en los aportes de autores que enfatizan en una agencialidad secundaria de imágenes y artefactos (Gell, 1998; Lagrou, 2007). Estos enfoques nos permitieron abordar las diferentes marcas visuales más allá de una visión “representativista” o puramente simbólica que solo atiende a las imágenes como un reflejo de la estructura social, aunque tomando en cuenta una dimensión semiótica. Mi abordaje atiende también a la temporalidad, que permite considerar el proceso de producción de las imágenes (Fabian 1996 y 1998), entender el paisaje como un *work in progress* (Ingold, 2000), o analizar las imágenes en forma procesual más allá de su fijeza (Latour, 2008).

Las relaciones entre las imágenes, dónde son realizadas, por quiénes y para qué atraviesa de distintas maneras cada uno de los capítulos.

En el Capítulo 3, uno de los propósitos fue identificar las características y tendencias más importantes en las políticas de reconversión urbana, haciendo foco en el período posterior a la construcción de la Defensa Costera y en el área turística. Partimos de entender que estos cambios tienen efectos tanto en la transformación de los paisajes como en la cotidianeidad de sus habitantes. Sugerimos que estas tendencias pendulan entre una búsqueda de autenticidad basada en una tradición cromática local y más afín al muralismo; y la introducción de nuevas estéticas y atractivos, junto a proyectos que pueden poner en riesgo a la población residente.

A la par de considerar estos procesos, procuré mostrar también que las escenificaciones que recrean una tradición de simbolizaciones del barrio no están relacionadas solo con la comercialización de La Boca hacia afuera para sectores medios y altos, sino que son constitutivas de una variedad de prácticas que involucran a habitantes de sectores sociales diferentes y desiguales. Es por eso que entiendo que es posible sostener que en La Boca hay una escenificación casi

omnipresente de lo *boquense* que forma parte de la cotidianeidad, de un modo particular que no sucede en otros barrios de Buenos Aires. En esta dirección, mi abordaje se distancia de una idea de la escenificación entendida sólo como simulacro o mero maquillaje, para comprenderla desde la noción más amplia de performance (Tambiah, 1985). Este enfoque se sustenta también en un énfasis en la producción de conocimiento por sobre la representación del conocimiento (Fabian, 1996); y de entender la creatividad y la imaginación como partes constitutivas de lo social (De Certeau, 2000; Appadurai, 1996). Me interesa explicitar, sin embargo, que esta perspectiva no supone una celebración acrítica de la creatividad y la imaginación, sino que toma en cuenta las relaciones desiguales de poder.

Hemos procurado mostrar también los usos de las imágenes en relación con las tensiones entre los paisajes urbanos cotidianos y los paisajes culturales. Un ejemplo interesante es el caso del Playón, que analizamos en el Capítulo 6, en el cual vimos que los sentidos otorgados a los murales por los integrantes de la murga que ensaya allí son distintos que los sentidos que los turistas dan a esas marcas visuales. Por lo tanto, los efectos son distintos para unos y otros. Una misma marca visual puede adquirir sentidos vernaculares vinculados a los paisajes urbanos cotidianos, y sentidos más globalizados como parte de un paisaje cultural, de acuerdo a quién es el que mira y la trama de relaciones sociales en las que está inserto. En una dirección similar, reparamos en las tensiones entre prácticas de imagen ligadas a un territorio y a las prácticas espacio-temporales; y la desterritorialización de esas imágenes puestas en circulación en ámbitos virtuales. Este es el caso de intervenciones visuales como “*Barrio Bonito*”, que siguiendo tendencias urbanas más amplias forman parte de campañas publicitarias globales, adoptando características específicas en articulación con los códigos barriales. Como destaca Lagrou (2009), la forma, el sentido y la capacidad agentiva de imágenes y artefactos están vinculados entre sí; sus sentidos y efectos cambian de acuerdo al contexto en el cual se inserten.

Por otra parte, los resultados obtenidos nos permiten concluir que, al interior de La Boca, resulta relevante una valoración respecto de las relaciones sociales involucradas en los procesos de producción de las distintas marcas visuales. Las imágenes materializadas en muros y otros objetos actúan sobre la realidad de modos específicos, más allá de lo que representan o significan, porque están insertas en una cadena de interacciones sociales (Gell, 1998). En el Capítulo 6 sugerimos que, entre los habitantes, las marcas visuales operan como un indicador de intereses sectoriales.

Estos intereses se visibilizan en el espacio público como el interés de toda una comunidad, por medio de apropiaciones diferenciadas de signos del barrio, que se articulan también con signos de la nación. Considero que es la articulación entre una red de relaciones sociales específica y una tradición de simbolizaciones que fomentan un sentimiento de pertenencia barrial, junto a otras prácticas espacio-temporales, lo que contribuye a la apropiación de un espacio por un cierto sector. Volviendo al caso del *Playón*, podemos señalar que el mural con el nombre de la murga que ensaya allí tiene efectos en la apropiación de este espacio construido socialmente como “*del barrio, de los vecinos*” por parte de un grupo de jóvenes habitantes. Notamos también que las escenificaciones de sentidos de pertenencia entre quienes habitan La Boca están territorializadas: cada red o grupo de actores puede acceder a determinados espacios (y temporalidades) y no a otros.

En relación a lo anterior, reparamos en que muchas de las marcas visuales territoriales posibilitan una conjunción de distintos niveles de identificación y decodificación que operan en varias escalas (interpelando a un “nosotros” más amplio o restringido). Este es el caso, por ejemplo, de los murales en la esquina del ex Banco de Italia; de las memorializaciones de los detenidos-desaparecidos de La Boca durante la última dictadura militar; así como de los murales y monolitos “en memoria” de muertes jóvenes violentas que se encuentran en varias calles del barrio. En ellos, los sentimientos de pertenencia en torno al barrio y a la nación se articulan con identificaciones más acotadas vinculadas a una dimensión afectiva personal y a la cotidianeidad.

Además, indagamos acerca de las vinculaciones entre prácticas de imagen y sus efectos en la construcción y disputa de sentidos de lugar a partir de diferentes casos empíricos. El foco estuvo orientado a mostrar las tensiones entre la ciudad planificada y las prácticas urbanas que quedan por fuera de esa planificación, así como entre saberes expertos y amateurs. Notamos también que los diferentes puntos de vista en el presente se articulan con controversias de larga data y proyectos para La Boca diferenciados, que se actualizan en cada ocasión. Por ejemplo, en el Capítulo 4, vimos cómo un sentido de lugar predominante en torno a Caminito es disputado por jóvenes del barrio por medio de la realización de graffitis en el pasaje por las noches. En el Capítulo 7, analizamos prácticas de imagen y sus vinculaciones con disputas por los usos de los espacios y los sentidos de lugar, en un área donde se negocian las fronteras entre *turismo* y *barrio*. Señalamos que las disputas giran en

torno a quiénes pueden apropiarse de los espacios y con qué fines, en las que se discuten cuestiones como: la idea misma de espacio público, los sentidos de lugar que involucran zonas y fronteras, el derecho a habitar el barrio y a ser productores culturales. Los casos de las intervenciones de *street art*, primero en el Pasaje Garibaldi y luego en la calle Vespucio, son un ejemplo de disputas por sentidos de lugar que se construyen relacionamente. Estas disputas involucran sentidos de lugar diferenciados en torno al barrio en su conjunto; y sentidos de lugar restringidos a zonas o sectores, que se construyen a partir de la tensión entre distintas territorialidades dentro de él. A este respecto, vimos que las asimetrías en las posibilidades de usos de los espacios y de construcción de sentidos de lugar pueden activar nuevas prácticas por parte de quienes ocupan posiciones subalternas. Importa destacar que, en ambas intervenciones visuales y en sintonía con tendencias más amplias, las imágenes y el color fueron concebidos por sus organizadores como un medio para jerarquizar un espacio. Sin embargo, los propósitos fueron diferentes en cada una de ellas: en el Pasaje Garibaldi, las nuevas imágenes materializadas allí permitirían atraer turistas y consumidores; en Vespucio, posibilitarían a los habitantes de esta zona atenuar una desigualdad territorial. Por otra parte, más allá del incremento del arte urbano en la ciudad, estas intervenciones visuales entran en tensión con las preferencias estéticas de algunos habitantes de distintos sectores sociales que no siempre las aprueban, especialmente en la zona de proximidad a la vivienda.

Pudimos comprobar, asimismo, que ciertas imágenes “cargadas de presencia” (Freedberg, 1989) pueden tener efectos en la transformación de un espacio en un lugar sacralizado: posibilitando su uso como lugar de reunión y devoción, o como moderador de violencia, o para que no se arroje basura allí. Tal es el caso de las imágenes que representan al Gauchito Gil en los altares instalados en veredas y otros espacios urbanos en distintas zonas del barrio. Apropiaciones del espacio para estar como la de estos santuarios, y no solo para circular, son todavía posibles en zonas hacia donde se extiende el turismo, en tanto preexisten a los procesos de reconversión urbana. Sin embargo, involucran una presencia sostenida en el lugar por parte de estos habitantes.

Vimos también que hay algunas apropiaciones y marcas visuales territoriales que tienen más poder de agencia que otras en la construcción de un sentido de lugar. Por ejemplo, en el tramo de la calle Garibaldi donde las sucesivas marcas visuales en

torno a la violencia de Estado durante la última dictadura militar fueron construyendo allí un sentido de lugar predominante ligado a esas memorias.

Las marcas visuales del espacio público urbano son frecuentemente resignificadas con otras intervenciones visuales que modifican las imágenes previas, posibilitando nuevas asociaciones y sentidos. Estas prácticas nos llevan nuevamente hacia la temporalidad del paisaje (Ingold, 2000), y hacia la posibilidad de pensar las imágenes en transformación (Latour, 2008). Quizás podemos entender muchos de estos usos de las imágenes como tácticas de los débiles, que valen por la pertinencia que dan al tiempo (De Certeau, 2000: 45). Mi intención fue indicar también que las prácticas de imagen en La Boca no solo ponen en juego tensiones entre estrategias y tácticas (*Ídem*). Nos encontramos, además, con prácticas de imagen que dialogan con ámbitos más amplios; y que responden a motivaciones, intereses y elecciones estéticas diferenciados, que no pueden ubicarse claramente en una lógica de la acción o en la otra.

A lo largo de esta tesis hemos procurado mostrar que la construcción de los paisajes de La Boca abarca tanto la ciudad planificada como las prácticas urbanas y los sentidos de lugar sedimentados de habitantes y usuarios que están por fuera de esa planificación. A este respecto, los resultados obtenidos llaman la atención hacia algunos discursos de especialistas en cuestiones urbanas, de los medios y de los planificadores urbanos que postulan una eficacia de estrategias de urbanismo escenográfico para reconvertir espacios de la ciudad y reorientarlos al consumo de sectores medios-altos, sin tomar en consideración las prácticas urbanas de esos espacios. Muestran, en cambio, que este tipo de estrategias no son transportables de modo automático, y que no hay recetas preformateadas en las políticas de planificación urbana que puedan aplicarse de modo similar en cualquier contexto. Una vez más, quisiera subrayar la importancia de tomar en cuenta las prácticas urbanas y los intereses de quienes habitan esos espacios. Tal consideración no garantiza políticas urbanas más equitativas, pero es una condición necesaria para tender hacia ellas.

Esta investigación busca contribuir también a una revisión crítica de estudios que analizan el rol de las imágenes y lo visual en los espacios públicos urbanos en forma aislada, sin contemplar sus relaciones con otras dimensiones del habitar, o enfatizando solo en un análisis semiótico.

Entiendo que es la conjunción de los distintos actores, tendencias y prácticas que se encuentran allí juntos lo que le otorga a La Boca su especificidad propia, en diálogo y tensión con otros lugares.

Referencias

- Alonso, Ana (1994). "The politics of space, time and substance: state formation, nationalism and ethnicity", en: *Annual Review of Anthropology*, 23: 379-405.
- Améndola, Giandomenico (2000). *La Ciudad Postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid: Celeste Ediciones.
- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at large: Cultural Dimensions of Globalizations*. Minneapolis /Londres: University of Minnesota Press. (*La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: Ediciones Trilce-FCE, 2001).
- _____. (1991). "Introducción: las mercancías y la política del valor.", en: Appadurai, A. *La vida social de las cosas: perspectivas culturales de las mercancías*. México: Editorial Grijalbo.
- Arantes, Antonio (2000). *Paisagens paulistanas. Transformações do espaço público*. Campinas: Editora Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial.
- Arrieta, Vik (2008). "Branding in the street". Disponible en: <http://foroalfa.org/articulos/branding-in-the-street>. Última visita: agosto de 2013.
- A.A.V.V. (2006). *Benito Quinquela Martín. El maestro del color*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Ayarza, Sol y Jajamovich, Guillermo (2005). "Nuevas intervenciones urbanas: el caso de los stencils en la ciudad de Buenos Aires". III Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Bailey, Frederick (1971). "Gifts and poison", en: *Gifts and poison: the politics of reputation*. New York: Schocken Books.
- Barth, Fredrik (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras*, México: FCE.
- Battiti, Florencia y Mezza, Cintia (2008). *Artistas de La Boca*, http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/la_boca/0_1_intro.php
- Bauman, Richard y Briggs, Charles (2000) [1990]. "Poética y ejecución como perspectivas críticas sobre el lenguaje y la vida social", en: Ficha de cátedra de Etnolingüística. Estudios sobre contexto I: 5-34. UBA. (1990, in: *Annual Review of Anthropology*).
- Bauman, Zygmunt (1997). *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores.

- Bentes, Ivana (2004). "Made in favelas", en: *Global* en español, 1. Disponible on line en: <http://www.globalproject.info/art-1034.html>
- Boero, Alberto (2010). *La última barra de la esquina*. Buenos Aires: Dunken.
- Borges, Antonadia (2003). *Tempo de Brasilia. Etnografando lugares-eventos da política*. Río de Janeiro: Dumará.
- Bourdieu, Pierre (1988). *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- _____ (1999). "Efectos de lugar", en: *La miseria del mundo*. FCE, Buenos Aires, 119-124.
- Bourgois, Philippe (2003). *En busca de respeto. Vendiendo crack en Harlem*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Briones, Claudia (1998). *La alteridad del "cuarto mundo". Una deconstrucción antropológica de la diferencia*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- _____ (2006). "Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías", en: *Tabula Rasa*, junio.
- Brea, José Luis (2007). "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image", en *Estudios Visuales*, 4, enero. Disponible on line: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JIBrea-4-completo.pdf>
- Brow, James (1990). "Notes on community, hegemony and uses of the past", en: *Antropological Quarterly*, 63 (1): 1-7.
- Brubaker, Rogers y Cooper, Frederick (2001). "Más allá de 'identidad'", en: *Apuntes de Investigación del CECYP*, Buenos Aires: Fundación del Sur.
- Brumann, Christoph et al. (1999). "Writing for Culture: Why a Successful Concept Should Not Be Discarded", "Comments" y "Reply", en: *Current Anthropology*, vol. 40: 1-41.
- Bucich, Antonio ([1970] 1998). *El barrio de La Boca*. Buenos Aires: Planeta.
- Caggiano, Sergio (2009). *Apariciones y apariencias. Disputas visuales en torno al género, la "raza" y la clase*. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Canale, Analía (2005). "La murga porteña como género artístico", en: Martín, Alicia (comp.) *Folklore en las grandes ciudades: arte popular, identidad y cultura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Canevaro, Santiago y Lapegna, Pablo (2009). "Cruzando márgenes: segregación territorial y relaciones de poder en un barrio de Buenos Aires", en: Grimson, A., Ferraudi Curto, M., Segura, R. *La vida política en los barrios populares de Buenos Aires*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Caparrós, Martín (2004). *Boquita*. Buenos Aires: Planeta.
- Carman, María (2011). *Las trampas de la naturaleza. Medio ambiente y segregación en Buenos Aires*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- _____. (2006). *Las trampas de la cultura. Los intrusos y los nuevos usos del barrio de Gardel*. Buenos Aires: Paidós.
- Carman, María y Pico, Mercedes (2010). “Los ciudadanos de la intemperie y la paradoja del espacio público”, en: Rodríguez, M. y Gutiérrez, M. (coords. y comps.) *Expresiones de la apropiación espacial en las ciudades latinoamericanas*. México.
- Carman, María; Vieira, Neiva y Segura, Ramiro (orgs.) (2013). *Segregación y diferencia en la ciudad*. Quito: Programa Editorial de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (PEF FLACSO), Colección Desbordes.
- Carman, María y Yacovino, María Paula (2007). “*Transgrediendo el derecho de los que nos vulneran: espacios ocupados y recuperados en la ciudad de Buenos Aires*”, en *Revista Argentina de Sociología*, año 5, 8, Mayo-Junio, Buenos Aires, 28-50.
- Carozzi, María J. (2006). “Antiguos difuntos y difuntos nuevos. Las canonizaciones populares en la década del 90”, en Míguez, D. y Semán, P. (eds.) *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.
- _____. (2003). “Carlos Gardel, el patrimonio que sonríe”, en: *Horizontes antropológicos*, año 9, 20: 59-82, Porto Alegre.
- _____. (2002). “Encuentros Memorables en las Políticas del Patrimonio Cultural”. Ponencia presentada en las III Jornadas de Patrimonio Intangible - El Espacio Cultural de los Mitos, Ritos, Leyendas, Celebraciones y Devociones. Panel de Cierre: “El lugar de los mitos, rituales y celebraciones en las políticas del patrimonio cultural”, Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Centro Cultural General San Martín, Buenos Aires, Argentina, 26 y 27 de agosto.
- Carrión, Jorge (2008). *La piel de La Boca*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Carvalho da Rocha, Ana y Vedana, Viviane (2009). “La representación imaginaria, los datos sensibles y los juegos de la memoria: los desafíos de campo en una etnografía sonora”, en *Revista Chilena de Antropología Visual*, número 13, junio. Santiago, 37-60.
- Castiglione, María. 2004. “Inmigrantes limítrofes y organizaciones intermedias: una experiencia en el barrio de La Boca.” Ponencia presentada en el II Congreso Nacional de Sociología, pre ALAS, el 21 de octubre de 2004.
- Chaves, Mariana (2005). “Juventud negada y negativizada: Representaciones y formaciones discursivas vigentes en la Argentina contemporánea”, en: *Última Década*, 23: 9-32. CIDPA. Valparaíso.
- Chmielewska, Ella (2007). “Framing [Con]text: Graffiti and Place”, en: *Space and culture*, vol. 10 (2): 145-169.
- Ciccolella, Pablo (1999). “Globalización y dualización en la Región Metropolitana de Buenos Aires. Grandes inversiones y reestructuración socioterritorial en los años noventa”, en *EURE* 76 (25): 5-27.

- Clementi, Hebe (construcción) (2000). *De La Boca...un pueblo*. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.
- Codeseira, Sebastián y Gándara, Lelia (2000). “Graffiti, fútbol e identidad”, en *Revista Digital: lecturas, educación física y deportes*, año 5, 22, Buenos Aires. Disponible en: <http://www.efdeportes.com>
- Cohen, Abner (1985). “Antropología política: el análisis del simbolismo en las relaciones de poder”, en: J. Llobera (ed.), *Antropología política*. Barcelona: Anagrama, 55-83.
- Constantín, María T. (2000). “La Boca o cuando el patrimonio aparece signado desde sus orígenes”, en: *Patrimonio e identidad cultural*, Temas de Patrimonio, N° 2. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 15-22.
- Cortés Morales, Alexis (2011). “Los murales de la Población La Victoria: imaginarios de la resistencia popular chilena”. Ponencia presentada en la *IX Reunião de Antropologia do Mercosul*, 10 al 13 de julio, Curitiba, Brasil.
- Cosgrove, Denis y Daniels, S. (1988). “Introduction: iconography and landscape”, en: Cosgrove, D. y Daniels, S. (eds.) *The iconography of landscape: essays on symbolic representation, design and use of past environments*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cosgrove, Denis (1998). *Social Formation and Symbolic Landscape*. The University of Wisconsin Press.
- Cuche, Denys (1996). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Cunha, Olivia Maria Gomes da (2001). “Bonde do mal: notas sobre territórios, cor, violência e juventude numa favela do subúrbio Carioca”, en: Maggie, Y., Rezende, C. *Raça como Retórica. A construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 83-153.
- Cunin, Elizabeth (2006). “‘Escapate a un mundo...fuera de este mundo’: turismo, globalización y alteridad. Los cruceros por el Caribe en Cartagena de Indias (Colombia)”, en: *Boletín de Antropología*, año/vol. 20, número 037, Universidad de Antioquía, Medellín, Colombia, 131-151.
- DaMatta, Roberto (2002). *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. México: FCE.
- _____ (1997). *A casa & a rua*. Río de Janeiro: Editora Rocco.
- _____ (1999). “El oficio del etnólogo o como tener ‘Antropological Blues’”, en: Boivin, Rosato, Arribas, *Constructores de Otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*. Buenos Aires: Eudeba.
- Da Representação, Natalia y Soldano, Daniela (2010). “Espacios comunes, sociabilidad y Estado. Aportes para pensar los procesos culturales metropolitanos”, en *Apuntes de Investigación del CECYP*, 17: 79-96.

- Da Silva Catela, Ludmila (2006). "La materialidad de las memorias. Producción social de símbolos y usos del recuerdo frente a la violencia en Argentina", en *Cadernos de Antropologia e imagem*, número 23. Rio de Janeiro: Contracapa.
- Dávila, Arlene (2012). *Culture Works: Space, Value and Mobility Across the Neoliberal Americas*. New York: NYU Press.
- _____ (2004). *Barrio Dreams. Puerto Ricans, Latinos, and the Neoliberal City*. Berkeley, CA: University of California Press.
- _____ (2001). *Latinos Inc: Marketing and the Making of a People*. Berkeley, CA: University of California Press.
- De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Delgado, Manuel (2008). "La artistización de las políticas urbanas. El lugar de la cultura en las dinámicas de reapropiación capitalista de la ciudad", en: *Diez años de cambios en el Mundo, en la Geografía y en las Ciencias Sociales, 1999 - 2008*. Actas del X Coloquio Internacional de Geocrítica, Universidad de Barcelona, 26-30 de mayo. <<http://www.ub.es/geocrit/-xcol/393.htm>>
- _____ (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1998). "Las estrategias de memoria y olvido en la construcción de la identidad urbana: el caso de Barcelona", en: D. Herrera Gómez (coord.) *Ciudad y Cultura. Memoria, Identidad y Comunicación*. Medellín: Ediciones Universidad de Antioquia.
- Devoto, Fernando (1989). "Los orígenes de un barrio italiano en Buenos Aires a mediados del siglo XIX", en: *Boletín de Historia Argentina y Americana Dr. E. Ravignani*, Tercera Serie, N° 1, primer semestre.
- Diez, P., Garriga Zucal, J. y Rodríguez M. G. (2010). "Espacio y desigualdad. Prácticas territoriales de jóvenes del conurbano bonaerense". Ponencia presentada en el Programa de Investigación "Legitimación de las desigualdades en la Argentina actual" IDAES- UNSAM, Jornadas octubre 2010.
- Dobleg, Gonzalo y Indij, Guido (2011). *Buenos Aires Street Art*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Dosio, Patricia Andrea (2010). "El Monumento a Garibaldi en Buenos Aires (1882-1904)", en: *Iberoamericana*, año X, 40: 63-84.
- Douglas, Mary (2007). *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Duhau, Emilio y Giglia, Angela (2008). *Las reglas del desorden: habitar la metrópoli*. México: Siglo XXI Editores, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.
- Durán, V.; Yacovino, M. P.; Domenech, T.; Rubio, M. y Uzubiaga, M. (2005). "Mapas barriales: ¿marca de las nuevas centralidades? Los casos de San Telmo, Abasto, Palermo Viejo y Lanín", en: M. Welch Guerra (ed.), *Buenos Aires a la deriva. Transformaciones urbanas recientes*. Buenos Aires: Biblos.

- Echeverría, Esteban (1838). "El matadero", en: *Obras Completas de D. Esteban Echeverría*. Edición de Juan María Gutiérrez, Buenos Aires, Carlos Casavalle Editor, 1870-1874.
- Eckert, Cornelia & Rocha, Ana Luiza Carvalho Da (2005). *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Elias, Norbert y Scotson, John (2000). *Os Estabelecidos e os Outsiders. Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Río de Janeiro: Jorge Zahar.
- Elias, Norbert (2000). "Introducao", en: *Os Estabelecidos e os Outsiders*, Río de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____ (1994). *La sociedad de los individuos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Escobar, Arturo (2001). "Culture sits in places: reflections on globalism and subaltern strategies of localization", en: *Political Geography*, 20: 139-174.
- Fabaron, Ana C. (2013). "Paisajes urbanos, diferencia y desigualdad. Reflexiones a partir de un estudio de caso en un barrio que atraviesa procesos de reconversión urbana". Ponencia presentada en la *X Reunión de Antropología del Mercosur*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 10 al 13 de julio.
- _____ (2011). "La recuperación del Antiguo Puente Avellaneda. Percepciones y sentidos en disputa", en *Actas del X Congreso Argentino de Antropología Social*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 29 de noviembre al 2 de diciembre.
- _____ (2011). "Prácticas de imagen y espacio urbano. Reflexiones a partir de un estudio de caso". Ponencia presentada en la *IX Reunião de Antropologia do Mercosul*, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil, 10 al 13 de julio.
- _____ (2009). "Imágenes en La Boca: usos estéticos del espacio urbano en un barrio de la Ciudad de Buenos Aires". Ponencia presentada en la *VIII Reunión de Antropología del Mercosur*, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 29 de septiembre al 2 de octubre.
- _____ (2007). "Apropiaciones diferenciadas de símbolos colectivos en la Feria de Mataderos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires", en Dreher Jochen...[et. al.], compilado por Dreher Jochen...[et. al.]. *Construcción de identidades en sociedades pluralistas*, Buenos Aires, Ediciones Lumiere, 167-176.
- _____ (2006). "Escenificando la diversidad cultural". Ponencia presentada en el *VIII Congreso Argentino de Antropología Social*, Universidad Nacional de Salta, Salta, 19 al 22 de septiembre.
- _____ (2005). *El campo y la ciudad. Prácticas y representaciones en torno a la idea de 'argentinidad' en la Feria de Mataderos de la Ciudad de Buenos Aires*. Tesis de Maestría en Antropología Social. IDES-IDAES / Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires.
- Fabian, Johannes (1998). *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*. University Press of Virginia.

- _____ (1996). *Remembering the Present. Painting and Popular History in Zaire*. California: University of California Press
- Faria Alves, Caleb (2008). “A agência de Gell na antropologia da arte”, en: *Horizontes Antropológicos*, año 14, 29: 315- 338.
- Felshin, Nina (2001). “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, en: Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., Expósito, M. (ed.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Ferraudi Curto, María C. (2009). “Hoy a las 2, cabildo: etnografía en una organización piquetera”, en: Grimson, A., Ferraudi Curto, M. C. y Segura, R. (comps.). *La vida política en los barrios populares de Buenos Aires*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Filc, Judith (org.) (2002). *Territorios, itinerarios, fronteras. La cuestión cultural en el Área Metropolitana de Buenos Aires, 1990-2000*. Ediciones al Margen y Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Fiori Arantes, Otilia Beatriz (2000). “Pasen y vean... Imagen y city-marketing en las nuevas estrategias urbanas”, en: *Punto de Vista*, N° 66, abril. Buenos Aires.
- Fonseca, Claudia (2005). “La clase social y su recusación etnográfica”, en: *Etnografías Contemporáneas*, Año 1 (1): 117-138.
- _____ (2000). *Família, fofoca e honra: etnografia das relações de gênero e violência em grupos populares*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS.
- Fontana, Rubén (1987). “La gráfica salvaje”, en *Revista Tipográfica*, 2.
- Freedberg, David (1992). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.
- Gabín, María José (2007). *Pérez Celis, mi padre*. Buenos Aires: Galerna.
- Gándara, Lelia (2002). *Graffiti*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- García Canclini, Néstor (2010). *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- _____ (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Gedisa. Barcelona.
- _____ (1999). “El consumo cultural: una propuesta teórica”, en: Sunkel, Guillermo (coord.), *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá.
- _____ (1996). Público-privado: la ciudad desdibujada, en: *Alteridades* 6 (11): 5-10.
- _____ (1992). *Culturas Híbridas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- García Canclini, N., Castellanos, A., Mantecón, A. (1996). *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos. México 1940-2000*. México: Grijalbo-UAM.
- Garriga Zucal, José (2007). *Haciendo amigos a las piñas: violencia y redes sociales de una hinchada de fútbol*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- Garriga Zucal, J. y Moreira, M. V. (2006). “‘El aguante’: hinchadas de fútbol, entre la pasión y la violencia, en: Míguez, D. y Semán, P. *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.
- Gell, Alfred (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Geertz, Clifford ([1976]1994). “El arte como sistema cultural”, en: *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- _____ (1987). *La interpretación de las culturas*. Gedisa Editores, México.
- Giddens, Anthony (1995). *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Girola, María F. (2008). *Modernidad histórica, modernidad reciente. Procesos urbanos en el Área Metropolitana de Buenos Aires: los casos del Conjunto Soldati y Nordelta*. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- _____ (2007). “Procesos de apropiación del espacio y sociabilidad vecinal en un gran conjunto urbano situado en la ciudad de Buenos Aires”, en: *Anthropologica / Año XXV*, 25: 131-155.
- _____ (2004). “Imaginarios urbanos en zonas verdes y zonas rojas de la Región Metropolitana de Buenos Aires”, en: *Cuadernos de Antropología Social*, 20: 93-111.
- Girola, María F.; Yacovino, M. P. y Laborde, S. (2011). “Recentrando la centralidad: Proceso de recualificación urbana y espacio público en la ciudad de Buenos Aires desde una perspectiva etnográfica”, en: *Cuaderno urbano*, vol.10, 10: 25-40.
- Godelier, Maurice (1999). “Poder y Lenguaje. Reflexiones sobre los paradigmas y las paradojas de la legitimidad de las relaciones de dominación y opresión”, en: Boivin, Rosato, Arribas, *Constructores de Otredad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Goffman, Erving (2006 [1963]). *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gómez, María S. (2005). “Patrimonio, turismo y renovación: Políticas de desarrollo turístico en la zona sur de la Ciudad de Buenos Aires durante los años noventa”, en: *Turismo Cultural*, Temas de Patrimonio Cultural, N° 12. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 47-65.
- Gómez Schettini, Mariana (2009). “Del atractivo turístico auténtico a la construcción de autenticidad. Turismo y renovación urbana en el barrio de La Boca de la ciudad de Buenos Aires”, en: Bertonecello, Rodolfo (compilador), *Turismo y Geografía: Lugares y patrimonio natural-cultural de la Argentina*, 111-134. Buenos Aires: EdicionesCiccus.
- Gorelik, Adrián (2006). “El romance del espacio público”, en *Block*. 7: 8 -15.
- Gorelik, Adrián (1998). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Universidad Nacional de Quilmes.

- Granara Insúa, Rubén. “El espíritu de La Boca”. Disponible en: <http://www.aquilaboca.com.ar/historia2011b.html>
- Gray Rojas, Brian (2010). “Desde la periferia hacia el centro: transformaciones en la apreciación del graffiti y el street art en Chile”, en: *Cultura urbana. Plataforma de cultura urbana*, N° 7, julio de 2010. Disponible en: <http://cultura-urbana.cl/>
- Grignon, Claude y Passeron, Jean C. (1989). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Grimson, Alejandro (2011). *Los Límites de la Cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2009a). “Introducción: clasificaciones espaciales y territorialización de la política en Buenos Aires”, en: Grimson, A., Ferraudi Curto, C. y Segura, R. (comps.). *La vida política en los barrios populares de Buenos Aires*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- _____ (2009b). “Articulaciones cambiantes de clase y etnicidad: una villa miseria de Buenos Aires”, en: Grimson, A., Ferraudi Curto, C. y Segura, R. (comps.). *La vida política en los barrios populares de Buenos Aires*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- _____ (2007). “Introducción”, en: Grimson, A. (comp.). *Pasiones nacionales*. Buenos Aires: Edhasa.
- _____ (2006). “Nuevas xenofobias, nuevas políticas étnicas en Argentina”, en: Alejandro Grimson y Elizabeth Jelin (comp.), *Migraciones regionales hacia la Argentina: Diferencia, desigualdad y derechos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Grimson, Alejandro y Baeza, Brígida (2011). “Desacoples entre nivel de ingresos y jerarquías simbólicas en Comodoro Rivadavia. Acerca de las legitimidades de la desigualdad social”, en: *Revista Mana: Estudios de Antropología Social*. Rio de Janeiro: PPGAS-Museu Nacional, 337-362.
- Groth, Paul & Bressi, Todd (eds.) (1997). *Understanding ordinary landscapes*. Yale University Press, New Haven and London.
- Gruzinski, Serge (1995). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. FCE: México, 1a. Reimpresión.
- Guano, Emanuela (2003). “A stroll through La Boca. The politics and poetics of spatial experience in a Buenos Aires neighborhood”, en: *Space & culture*, vol. 6 (4): 356-376.
- Guarini, Carmen (2012). “Calles de la memoria: filmando los procesos performativos de la memorialización”, en: *Iluminuras*, Porto Alegre, 13 (31): 30-38, jul./dez.
- Guber, Rosana (2004). *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Grupo editorial Norma.
- Hall, Stuart (2003). “Introducción: ¿quién necesita ‘identidad’?”, en: Hall, S. y P. Du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 13-39.
- _____ (1992) “What is This 'Black' in Black Popular Culture?”, en: *Black Popular Culture*. Seattle, Bay: Ed. Gina Dent., 21-33.

- Handler, R. y Linnekin, J. (1984). "Tradition, genuine or spurious", en: *Journal of American Folklore*, N° 97 (385): 273-290.
- Hebdige, Dick (2004). *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Herzer, Hilda y Di Virgilio, María M. (2012). "Las necesidades habitacionales en la Ciudad de Buenos Aires: cuántos, quiénes, cómo y por qué", en: *La problemática habitacional en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: UBA Sociales publicaciones.
- Herzer, Hilda (Org.) (2008a). *Con el corazón mirando al sur. Transformaciones en el sur de la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Espacio Editorial.
- Herzer, Hilda *et al.* (2008b). "El proceso de renovación urbana en la Boca: organizaciones barriales entre nuevos usos y viejos lugares", en: *Historia Actual Online*, 16: 41-62.
- Herzer, Hilda *et al.* (2005). "Organizaciones sociales en el barrio de La Boca: cambios y permanencias en un contexto de crisis", en: *Estudios demográficos y urbanos*, mayo/agosto, año/vol. 20, n° 002, El Colegio de México, A.C., 269-308.
- Herzer H., Rodríguez C., Redondo A., Di Virgilio M. y Ostuni F. (2007) "Viejos lugares y nuevos rituales en La Boca", en: Sautu, R., S. Figueroa, J. Dreher y A. Navarro (editores) *Construcción de identidades en sociedades pluralistas*. Buenos Aires: Editorial Lumiere.
- Herzer H., Di Virgilio M., Lanzetta M., Redondo A. y Rodríguez M. (1999) "Características de la población de un barrio en proceso de renovación: Luces y Sombras", en: *Revista Realidad Económica*, 168: 104-131. Instituto Argentino para el Desarrollo Económico.
- Hirsch, Silvia (2008). "Imágenes híbridas de la identidad: la representación en los murales de la comunidad tapiete en Salta", en: *Revista Alambre*, 1, marzo.
- Huffschnid, Anne (2012). "Los riesgos de la memoria. Lugares y conflictos de memoria en el espacio público", en: Huffschnid, Anne y Valeria Durán (eds.). *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en disputa*. Buenos Aires: Nueva Trilce.
- Indij, Guido (2007). *1000 Stencil. Argentina Graffiti*. Buenos Aires: La Marca editora.
- _____ (2004). *Hasta la Victoria, Stencil!*, colección Registro Gráfico. Buenos Aires: La Marca editora.
- Infantino, Julieta (2008). "El arte como herramienta de intervención social entre jóvenes en la ciudad de Buenos Aires. La experiencia de 'Circo Social del Sur'", en: *Medio Ambiente y Urbanización*. N° 69. Niños, niñas y jóvenes como agentes de cambio, pp. 35-54. Instituto Internacional de Medio Ambiente y Desarrollo, IIED. América Latina. Buenos Aires.
- Ingold, Tim (2000). *The perception of the environment: Essays in livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.

- Ingold, Tim (ed.) (1996). "Aesthetics is a cross-cultural category", en: Tim Ingold (org.) *Key debates in anthropology*. London: Routledge, 249-293.
- Jackson, Michael (2011). "Conocimiento del cuerpo", en: Silvia Citro (Coord.) *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos, 59-82.
- Jauri, Natalia y Yacovino, María P. (2011). "Genealogía de dos categorías sociales: villas y asentamientos. Lógicas estatales de intervención y clasificación de la precariedad habitacional", en: *Revista Ciudades*, N° 89, Red Nacional de Investigación Urbana, Puebla, México.
- Jauri, Natalia (2010). "Análisis del diseño e implementación de un programa de rehabilitación urbano – habitacional en la ciudad de Buenos Aires", en: *Revista Margen*, N° 59. Disponible en: <http://www.margen.org/>
- Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria (2003). "Introducción. Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente", en: Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria (comp.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. España: Editorial Siglo XXI, 1-18.
- Jelin, Elizabeth y Vila, Pablo (1987). *Podría ser yo. Los sectores populares urbanos en imagen y palabra*. Buenos Aires: Ediciones La Flor.
- Kessler, Gabriel (2009). *El sentimiento de inseguridad. Sociología del temor al delito*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- _____ (2007). "Miedo al delito y victimización en Argentina", en: Kaminsky, G., Kosovsky, D., Kessler, G. *El delito en la Argentina post-crisis. Aportes para la comprensión de las estadísticas públicas y el desarrollo institucional*. Buenos Aires: Sociedad Impresora Americana.
- Kozak, Claudia (2004). *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Kropff Laura (2008). "Apuntes conceptuales para una antropología de la edad", en: *Avá*, revista de antropología, Programa de Postgrado en Antropología Social de la Universidad Nacional de Misiones. Misiones, Argentina.
- Laborde, Soledad (2011). "La alteridad inmigrante en la ciudad del siglo XXI: nuevas formas de construcción del espacio público", en: *CS*, 7: 19-44, enero-junio, Cali-Colombia.
- Lacarrieu, Mónica (2007a). "Habitantes de la Boca en Buenos Aires. El conventillo: ¿vivienda, recurso o paisaje cultural?", en: *Revista de Etnología de Catalunya*, 31: 44-58, Dossier Antropología Urbana, Barcelona.
- _____ (2007b). "La 'insoponible levedad' de lo urbano", en: *Revista eure*, Vol. XXXIII (99): 47-64. Santiago de Chile, agosto de 2007.
- _____ (2005). "Nuevas políticas de lugares: recorridos y fronteras entre la utopía y la crisis", en: *Buenos Aires a la deriva*, Welch Guerra. Buenos Aires: Biblos.

- _____ (1993). *Luchas por la apropiación del espacio y políticas de vivienda: el caso de los conventillos de La Boca*, tesis de doctorado, FFyL, Universidad de Buenos Aires.
- Lagrou, Els (2009). *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte.
- _____ (2007). *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Top Books.
- Latour, Bruno (2008). “O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?”, en: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, Año 14, 29: 111-150.
- Leach, Edmund (1977). *Sistemas políticos de la Alta Birmania*. Barcelona: Anagrama.
- Leach, Edmund (1976). *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- Le Breton, David (1999). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Le Wita, Béatrix (1994). *French Bourgeois Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Longoni, Ana (2005). “La legitimación del arte político”, en: *Revista Brumaria*, nº 9.
- Low, Setha (2005). “Transformaciones del espacio público en la ciudad latinoamericana: cambios espaciales y prácticas sociales”, en: *Bifurcaciones*, 5.
- Malinowski, Bronislaw (2001 [1922]). *Los argonautas del Pacífico occidental*. Barcelona: Ediciones Península.
- Mallon, Florencia (2003). *Campesino y nación. La construcción de México y Perú poscoloniales*. México: CIESAS.
- Mantecón, Ana y Nivón, Eduardo (coords.) (2010). “Presentación”, en: *Gestionar el patrimonio en tiempos de globalización*. México: Juan Pablos Editor.
- Marcus, George and Fred Myers (1995). “The Traffic in Art and Culture: an introduction”, en: Marcus, George and Fred Myers (eds.). *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*. Berkeley, University of California Press.
- Marin, Louis (1993). *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris: Editions de Minuit.
- Martín, Alicia (2009). “Procesos de tradicionalización en el carnaval de Buenos Aires”, en: *Cuadernos FHyCS-UNJu*, 36: 23-41.
- Martin, Jay (2003). “Regímenes escópicos de la modernidad”, en: *Campos de fuerza*. Buenos Aires: Paidós.
- Masotta, Carlos (2008a). *Paisajes, en las primeras postales fotográficas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial La Marca.
- Masotta, Carlos (2008b). “Mapas profanos, vistas panorámicas e imágenes alter - nativas. Formas de la frontera austral argentino chilena en Ushuaia”, en: *Revista Chilena de Antropología Visual*, número 11, Santiago, junio, 57-74.

- Massey, Doreen (1997). "A global sense of place", en: A. Gray, & J. McGuigan, *Studying culture*. London: Edward Arnold.
- Menazzi, María L. (2010) "Espacio público y política: un abordaje desde los discursos mediático, político y académico", en: *Question*, Argentina, 1, dic. 2010. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/484/405>. Fecha de acceso: 02 nov. 2013.
- _____ (2007) *Sentidos de espacio público. Tradiciones, miradas y reflexiones en torno al espacio público urbano*. Jornadas de Sociología Urbana "Pensar la ciudad", Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Míguez, Daniel (2008). *Delito y cultura: los códigos de la ilegalidad en la juventud marginal urbana*. Buenos Aires: Biblos.
- _____ (2006). "Estilos musicales y estamentos sociales. Cumbia, villa y transgresión en la periferia de Buenos Aires", en: Míguez, D. y Semán, P. (eds.) *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.
- _____ (2004). *Los pibes chorros. Estigma y marginación*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Míguez, Daniel y Semán, Pablo (2006). "Diversidad y recurrencia en las culturas populares actuales", en: Míguez, D. y Semán, P. (eds.) *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.
- Mirzoeff, Nicholas (ed.) (2003). "Introducción ¿Qué es la cultura visual?", en: *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Mitchell, W. J. T. (2005). "No existen medios visuales", en: Brea, José Luis (ed.) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- _____ (ed.) (1994). *Landscape and power*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Monnet, Jérôme (2001). "Espacio público y lugares comunes en la Ciudad de México y Los Angeles: del modelo de sociedad nacional a las escenas metropolitanas", en: *Perfiles latinoamericanos*, N° 19. México: FLACSO, 131-151.
- Morphy, Howard. (1994). "The anthropology of art", en: Ingold, Tim (org.). *Companion Enciclopedia of Anthropology*. London. Routledge.
- Moxey, Keith. 2005. "Estética de la cultura visual en el momento de la globalización", en: Brea, José Luis (ed.) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal.
- Muñoz, Andrés (1971). *Vida de Quinquela Martín*. Buenos Aires.
- Muñoz, Francesc (2010). "Los paisajes del transumer. El orden visual del consumo en tránsito", en: *Enrahonar*, 45: 107-121.

- Naukkarinen, Ossi. 2001. "Ambient, houses, and other popular environments: aesthetics of popular culture as environmental aesthetics", en: *Journal of American and Comparative Cultures*, Volume 24, Issue 1-2: 183-190.
- Nivón Bolán, Eduardo (2010). "Del patrimonio como producto. La interpretación del patrimonio como espacio de intervención cultural", en: Nivón, Eduardo y Mantecón, Ana Rosas (coords.), *Gestionar el patrimonio en tiempos de globalización*. México: Juan Pablos Editor, 15-35.
- Noel, Gabriel (2006). "La mano invisible. Clientelismo y prácticas políticas en sectores populares en la era de las ONG", en: Míguez, D. y Semán, P. (eds.) *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.
- Núñez, Pedro (2010). "Escenarios sociales y participación política juvenil. Un repaso de los estudios sobre comportamientos políticos desde la transición democrática hasta Cromagnon", en: *Revista SAAP*, Vol. 4, 1: 49-83.
- Ortner, Sherry (2005). "Geertz, subjetividad y conciencia posmoderna", en: *Etnografías Contemporáneas*, Año 1, Número 1, Centro de Investigaciones Etnográficas de la Escuela de Humanidades de la UNSAM, Buenos Aires.
- Peirano, Marisa (2004). "A favor de la etnografía", en: Grimson, Ribeiro, Semán (Comp.), *La antropología brasileña contemporánea. Contribuciones para un diálogo latinoamericano*. Buenos Aires: Prometeo Libros - ABA.
- Peirce, Charles S. (1977) *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva S.A., Estudos.
- Pelegriño, Antonio y Rodríguez Ponziolo, Rubén (2005). *Boca Juniors. Cien años de historia, pasión y gloria*. Buenos Aires: Lulemar Ediciones.
- Petersen, Emilio (s/f). "El graffiti en Buenos Aires". Disponible en: <http://www.elportaldemexico.com/artes/artesplasticas/graffiti.htm>
- Pinho, Osmundo S. de Araujo (1998). "A Bahia no Fundamental: Notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade", en: *Revista Brasileira de Ciências Sociais* [online], vol. 13, Nº 36.
- Piña Cabrera, Leonardo (2010). "Calle y casa. Aprontes teóricos para una comprensión de la situación de calle desde sus actores", *Polis* [En línea], 26 | 2010, Puesto en línea el 20 abril 2012, consultado el 07 agosto 2013. URL : <http://polis.revues.org/798> ; DOI : 10.4000/polis.798
- Pitman Weber, John, James Cockcroft, Eva Sterling Cockcroft, and Ben Keppel (1998). *Towards a people's art: the contemporary mural movement*. New Mexico, N.M.: University of Mexico Press.
- Prevôt-Schapira, Marie F. (2001). "Fragmentación espacial y social: conceptos y realidades", en *Revista Perfiles Latinoamericanos*, Nº 19. México: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 33-56.
- Proença Leite, Rogerio (2010). "Patrimonio cultural y *gentrification* en el Brasil contemporáneo: balances y perspectivas", en: Nivón, Eduardo y Mantecón, Ana Rosas (coords.), *Gestionar el patrimonio en tiempos de globalización*. México: Juan Pablos Editor, 51-84.

- _____ (2007). *Contra-usos da cidade. Lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Aracaju, SE: Editora UFS.
- Pugliese, José (1978). *La Boca del Riachuelo. Sus calles, plazas y puentes. Origen, evolución y significado de sus nombres*. Buenos Aires: Agrupación de Gente de Artes y Letras Impulso.
- Puex, Nathalie (2003). “Las formas de la violencia en tiempos de crisis. El caso de una villa miseria del conurbano Bonaerense”, en: Isla, A. y Miguez, D. *Heridas urbanas: violencia delictiva y transformaciones sociales en los noventa*. Buenos Aires: Editorial de Las Ciencias.
- Reguillo, Rossana (2006). “Los miedos: sus laberintos, sus monstruos, sus conjuros. Una lectura socioantropológica”, en *Etnografías Contemporáneas*, Año 2, Número 2, Centro de Investigaciones Etnográficas de la Escuela de Humanidades de la UNSAM, Buenos Aires, 45-75.
- _____ (2006). “Políticas de la mirada. Hacia una antropología de las pasiones contemporáneas”, en Dussel, Inés y Daniela Gutiérrez (comps.), en: *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial, FLACSO, Fundación OSDE.
- _____ (2003). “Utopías urbanas: la disputa por la ciudad posible”, en: *Revista Ciudades*, número 60. Puebla: RNIU.
- _____ (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Buenos Aires: Norma.
- Ribeiro, Rafael W. (2007). *Paisagem cultural e patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC.
- Ruiz, Diego (2011). “Entremuros: una crónica acerca del muralismo argentino”, en: *Discurso visual*, revista digital, Cenidiap, enero-abril. Disponible en: <http://discursovisual.net/dvweb16/agora/agodiego.htm>
- Sarlo, Beatriz (2009). *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Segura, Ramiro (2010). *Representar. Habitar. Transitar. Una antropología de la experiencia urbana en la ciudad de La Plata*. Tesis de doctorado, IDES-Universidad Nacional de General Sarmiento.
- _____ (2009). “Si vas a venir a una villa, loco, entrá de otra forma. Distancias sociales, límites espaciales y efectos de lugar en un barrio segregado del gran Buenos Aires”, en: Grimson, A., Ferraudi Curto, M., Segura, R. *La vida política en los barrios populares de Buenos Aires*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Schindel, Estela (2009). “Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano”, en: *Política y Cultura*, núm. 31, pp. 65-87. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.
- Schneider, Arnd (2006). *Appropriation as practice. Art and identity in Argentina*. Institute for the Study of the Americas (University of London) / New York: Palgrave.

- Scobie, James (1977). *Buenos Aires: del centro a los barrios, 1870-1910*. Buenos Aires: Solar.
- Scott, James (1985). *Weapons of the weak*. New Haven: Yale University Press.
- Scott, James (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Era.
- Segato, Rita (2007a). "Introducción", en: *La Nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- _____ (2007b). "En busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial contemporánea", en: *La Nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- _____ (1998) "Alteridades históricas/Identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global", en: *Série Antropologia*, 234, Brasília: UnB.
- Semán, Pablo (2006). *Bajo continuo*. Buenos Aires: Gorla.
- Silva, Armando (2006 [1992]). *Imaginario urbanos*. Bogotá: Arango Editores.
- Silvestri, Graciela (2003). *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes y Prometeo 3010.
- Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Suárez, Francisco (1993). "Con el corazón en La Boca. Impacto social de las sudestadas en los conventillos de La Boca", Tesis de Doctorado, Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Sunkel, Guillermo (2002). "Una mirada otra. La cultura desde el consumo", en: Daniel Mato (coord.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 287-294.
- Tambiah, Stanley (1990). *Magic, science and religion and the scope of rationality*. Cambridge University Press.
- _____ (1985). *Culture, thought, and social action. An anthropological perspective*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Tilly, Charles (2004). *La desigualdad persistente*. Buenos Aires: Manantial.
- Thomasz, Ana Gretel (2008). "Historia y etnografía de una normativa polémica: la Ley 341 y el Programa de Autogestión para la Vivienda", en: *Cuadernos de Antropología Social*, 28: 127-149.
- Turner, Victor (1987). *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.
- _____ (1980 [1967]). *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- Vazquez, Cecilia (2008). "Arte y protesta: notas sobre prácticas estéticas de oposición", en: Alabarces, Pablo y Rodríguez, María G. *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós. Vazquez

- Vila, Pablo (1996). "Identidades narrativas y fotografías de la vida cotidiana", en: *Causas y azares*, año III, número 4.
- Villa, Raúl (2000). *Barrio-Logos. Space and Place in Urban Chicano Literature and Culture*. Austin: University of Texas Press.
- Voloshinov, Valentin (1992 [1930]). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- Wacquant, Loïc (2007). "La estigmatización territorial en la era de la marginalidad avanzada". *Ciências Sociais Unisinos*, Setembro-Dezembro, año/vol. 43, número 003, Universidade do Vale do rio dos Sinos, São Leopoldo, Brasil, 193-199.
- _____ (2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Wells, Karen (2007). "The Material and Visual Cultures of Cities", en: *Space and Culture* vol. 10 no. 2, may, Sage Publications, 136-144.
- Westerman, Elliott (2000). "Wall Murals of Philadelphia: Windows Into Urban Communities", en: *Bulletin of Science, Technology & Society*, Vol. 20, No. 3, June, Sage Publications, 177-184
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Wright, Pablo (2010). "Imaginarios, símbolos y coreografías viales: una perspectiva antropológica". II Congreso Iberoamericano de Seguridad Vial, Buenos Aires.
- _____ (2008). *Ser-en-el-Sueño. Crónicas de historia y vida toba*. Buenos Aires: Biblos.
- Wright, Susan (1998). "The politicization of culture", en: *Anthropology Today*, 14 (1): 7-15.
- Yúdice, George (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zukin, Sharon (1996). "Paisagens Urbanas Pós-Modernas: Mapeando cultura e poder", en: *Cidadania, curadoria A.A.Arantes, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, número 24. Rio de Janeiro: IPHAN.

Fuentes y organismos consultados

Diario Página 12

Diario La Nación

Diario Clarín

Diario Tiempo Argentino

Diario Sur Capitalino

Diario Conexión 2000

Diario Miradas al Sur

Autoridad de Cuenca Matanza Riachuelo. <http://www.acumar.gov.ar>

Alvarez de Celis, Fernando. “El sur en la Ciudad de Buenos Aires. Caracterización económica territorial de los barrios de La Boca, Barracas, Nueva Pompeya, Villa Riachuelo, Villa Soldati, Villa Lugano y Mataderos”, en *Cuadernos de trabajo* 6, diciembre 2003, Centro de Estudios para el Desarrollo Económico Metropolitano, Secretaría de Desarrollo Económico del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Disponible en: www.cedem.gov.ar

Código Contravencional de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, sancionado el 23 de septiembre de 2004.

Ente de Turismo de la Ciudad de Buenos Aires

Guía visual de Buenos Aires. Los barrios (2001). Buenos Aires: Clarín.

Guía Oficial de Turismo de la Ciudad de Buenos Aires (2009).

Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, Ministerio de Economía y Producción, República Argentina

Programa Recup Boca. Una carta de desarrollo social y urbano del barrio (1987). Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

Propuestas de Actuación. Entorno de la Plaza Solís. Programa de Recuperación Urbanística y Ambiental para el Barrio de La Boca, Noviembre 2007, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Equipo técnico UE-PRUA La Boca.

Sitios web, redes sociales.